FILM

DIAHANN
CARROLL
(USA)

• NR 29 (1232) • ROK XXVII • 16 LIPCA 1972 • CENA 3 ZŁ •

„Gwiazdy filmowego sezonu“ w Łagowie: Maja Komorowska i Karol Strasburger

Tydzień w filmie

● 2 lipca zakończyło się Lubuskie Lato Filmowe „Łagów 1972“. Jury pod przewodnictwem Wandy Jakubowskiej — po obejrzeniu 21 polskich filmów fabularnych sezonu 1971/72 — stwierdziło, że cztery pozycje wyróżniają się wartościami artystycznymi i społecznymi oraz kreacjami aktorskimi. Są to filmy: „Życie rodzinne“, „Perła w koronie“, „Jak daleko stąd, jak blisko“ i „Słońce wschodzi raz na dzień“. Po dyskusji jury przyznało jednomyślnie następujące nagrody — tzw. Złote Grona:

Grand Prix dla najlepszego filmu polskiego w sezonie 1971/72 — reżyserowi Kazimierzowi Kutzowi za film „Perła w koronie“; za najlepszy scenariusz — Krzysztofowi Zanussiemu („Życie rodzinne“); za najlepszą scenografię — Tadeuszowi Wybultowi („Życie rodzinne“); za najlepsze zdjęcia barwne — Witoldowi Sobocińskiemu („Życie rodzinne“); za najlepsze zdjęcia czarno-białe — Wiesławowi Zdortowi („Słońce wschodzi raz na dzień“); za najlepszy dźwięk — Jerzemu Wrońskiemu („Jak daleko stąd, jak blisko“); za najlepszą rolę pierwszoplanową — Maji Komorowskiej („Życie rodzinne“, „Jak daleko stąd, jak blisko“); za najlepszą męską rolę pierwszoplanową — Franciszkowi Pieczce („Słońce wschodzi raz na dzień“, „Perła w koronie“); za najlepszą kobiecą rolę drugoplanową — Halinie Mikołajskiej („Życie rodzinne“); za najlepszą męską rolę drugoplanową — Józefowi Nalberczakowi („Uciec jak najbliżej“).

Nagrodę specjalną jury przyznało filmowi Tadeusza Konwickiego „Jak daleko stąd, jak blisko“. Złote Grono — nagrodę widzów Ziemi Lubuskiej — otrzymał film „Agent nr 1“ Zbigniewa Kuźmińskiego. Don Kichot — nagroda Federacji DKF — przypadła filmowi Kazimierza Kutza „Perła w koronie“. Złote Grono — nagrodę studentów PWSFTiT — przyznano filmowi „Słońce wschodzi raz na dzień“ Henryka Kluby. Złote Grono — nagrodę kin studyjnych — otrzymał film „Życie rodzinne“ Krzysztofa Zanussiego.

Podczas Lubuskiego Lata Filmowego ogłoszono ponadto wyniki plebiscytu publiczności na „Gwiazdy filmowego sezonu“. Zwycięzcami plebiscytu zostali: Maja Komorowska oraz Karol Strasburger.

● 28 zakończyła się w Helsinkach międzynarodowa konferencja na temat polityki i wymiany kulturalnej krajów europejskich. Konferencję zorganizowano z inicjatywy UNESCO; Polskę reprezentowała delegacja pod przewodnictwem ministra Kultury i Sztuki, Stanisława Wrońskiego. Uczestnicy konferencji wypowiedzieli się za wykorzystaniem środków masowego przekazu (m. in. telewizji i filmu) dla krzewienia idei pokoju, przyjaźni między narodami oraz wzajemnego zrozumienia i współpracy.

● Z okazji Dni Morza minister Żeglugi, Jerzy Szopa, przyjął grupę dziennikarzy, filmowców i plastyków, zajmujących się zagadnieniami gospodarki morskiej. Minister Szopa podziękował twórcom za popularyzację spraw morza. 35 osobom wręczono Złote, a 16 osobom — Srebrne Odznaki „Zasłużonego Pracownika Morza“. M. in. Złote Odznaki otrzymali: Stanisław Lenartowicz i Sergiusz Sprudin.

● „Iluzjon“ Filmoteki Polskiej kontynuuje w lipcu cykl filmowy „W roku olimpijskim — olimpijskie wspomnienia“. W cyklu tym będzie można obejrzeć trzy filmy o Igrzyskach Olimpijskich w Rzymie, Tokio i Meksyku, zrealizowane na zamówienie Polskiego Komitetu Olimpijskiego. W cyklu „W świecie baśni i powieści dziecięcych“ Filmoteka prezentuje słynne pełnometrażowe filmy animowane produkcji amerykańskiej. Przygotowano także zestaw „Z popularnych gatunków filmowych“ (m. in. adaptacje głośnych powieści) oraz cykl „Dramat społeczno-obyczajowy“, prezentujący filmy radzieckie (m. in. „Lecą żurawie“).

Film polski na świecie

● W czerwcu zakończył się Międzynarodowy Festiwal Telewizyjny w Pradze. W kategorii programów artystycznych I nagrodę — Złotą Prahę — zdobył film polski Ryszarda Bera „Przez dziewięć mostów".

● Na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów Animowanych w Zagrzebiu film polski „Słupy betonowe" Zbigniewa Kamińskiego i Krzysztofa Nowaka otrzymał nagrodę specjalną jury.

● Z okazji wizyty prezydenta Josipa Broz - Tito w Polsce, w Belgradzie odbył się pod koniec czerwca Przegląd Filmów Polskich. Pokazano filmy: „Seksolatki" Zygmunta Hübnera, „Znaki na drodze" Andrzeja Piotrowskiego, „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego, „Uciec jak najbliżej" Janusza Zaorskiego oraz „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego.

● W dniach 30 czerwca — 8 lipca odbyły się w NRD XI Międzynarodowe Letnie Dni Filmowe. Polska pokazała na tej imprezie film Juliana Dziedziny „Czekam w Monte Carlo".

Projekty i realizacje

● 6 lipca rozpoczęły się zdjęcia do filmu **„Opis obyczajów"** (SILESIA). Realizatorami i scenarzystami zarazem są debiutanci — Józef Gębski i Antoni Halor. Będzie to opowieść o grupie etnografów, która odbywa praktykę wakacyjną na wsi. Film kręcony jest w plenerach i wnętrzach naturalnych we wsi Łączna koło Skarżyska. Operatorem jest Stefan Matyjaszkiewicz, kierownikiem produkcji — Stefan Adamek; opiekę artystyczną sprawuje Kazimierz Kutz. W rolach głównych występują: Iwona Biernacka, Anna Ciepielewska, Grażyna Długołęcka, Urszula Gawryś, Bożena Grzeczkowska oraz Marek Frąckowiak, Michał Góraj, Tadeusz Kwinta, Zdzisław Leśniak i Wojciech Siemion. Zdjęcia mają być ukończone w ostatnich dniach września.

● Po kolaudacji jest film Janusza Morgensterna **„Trzeba zabić tę miłość"**.

● W zespole PRYZMAT skierowano do realizacji film **„Jezioro osobliwości"** — adaptację powieści dla młodzieży Krystyny Siesickiej. Reżyser Jan Batory rozpoczął zdjęcia próbne. Kierownikiem produkcji jest Jerzy Rutowicz.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH jeszcze w tym roku rozpoczną się prace nad realizacją 30-odcinkowego serialu telewizyjnego **„Dzieje kultury polskiej“**. W półgodzinnych odcinkach zostaną przedstawione w monograficznym ujęciu najważniejsze zjawiska w dziejach kultury polskiej. Do współpracy zaproszono wybitnych specjalistów, m. in. prof. dr. Bogusława Leśnodorskiego i Andrzeja Osękę. Reżyserować będą: Zbigniew Bochenek, Stanisław Grabowski, Aleksandra Jaskólska, Bohdan Mościcki, Kazimierz Mucha, Leszek Skrzydło i Tadeusz Stefanek. Całość zrealizowana zostanie na taśmie Eastmancolor. Cykl „Dzieje kultury polskiej“ stanowić będzie swoistą encyklopedię, przydatną zarówno dla szkół, jak i dla TV, czy wreszcie dla placówek zagranicznych, zajmujących się popularyzacją wiedzy o Polsce.

W WFO powstaje także wieloodcinkowy serial telewizyjny **„Teatr od sceny i kulis“**, który przedstawi portrety najciekawszych ludzi teatru polskiego: inscenizatorów, aktorów, scenografów. Znajdą się tu sylwetki Stefana Jaracza, Wilama Horzycy, Zbigniewa Pronaszki, Stanisława Wyspiańskiego, Witkacego. Konsultantem będzie Zakład Teatru Instytutu Sztuki PAN.

Trwają także prace nad realizacją 30-odcinkowego serialu — przeznaczonego dla uczących się języka angielskiego w telewizji. W serialu tym wykorzystane zostaną materiały zakupione w Anglii.

Tematy dnia

NA WYSTAWIE PARYSKIEJ

W czerwcu otwarto w Paryżu Międzynarodową Wystawę Kinematografii, przygotowaną przez Cinémathèque Française. Rozmawiamy z Kazimierzem Michalewiczem, dyrektorem Filmoteki Polskiej, który był obecny na uroczystym otwarciu wystawy.

— Ekspozycja mieści się w reprezentacyjnym Pałacu Chaillot, zajmuje parter jednego ze skrzydeł budynku. Ma trwać do końca tego roku. Pokazano tu jedynie część zbiorów Cinémathèque Française. W czasie trwania wystawy odbywają się pokazy filmowe; jesienią odbędzie się przegląd polskich filmów krótkometrażowych. Kopie dostarczyła Filmoteka Polska.

— Jak pan ocenia wystawę?

— Robi wrażenie. Przede wszystkim — z racji swego ogromu: organizatorzy dysponowali kilkudziesięciu salami o powierzchni kilku tysięcy metrów kwadratowych. Mieli także nowoczesne wyposażenie, sprzęt techniczny, taki jak przeźrocza czy reflektory, zapewniające znakomite efekty świetlne.

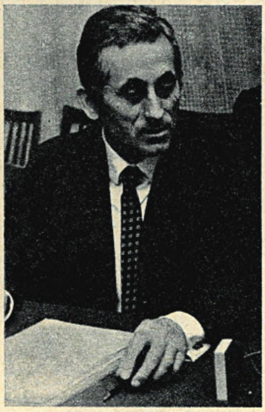
Ale o sukcesie wystawy zadecydowało oczywiście bogactwo zbiorów Cinémathèque Française. Wśród eksponatów dominowały plakaty, powiększenia fotosów, kostiumy; była także aparatura techniczna, rekwizyty filmowe. Pochodziły z różnych okresów. Widzieliśmy stroboskopy, słynną strzelbę Mareya z roku 1882, a także maski — między innymi rekwizyty z „Satyriconu“, dar Felliniego dla Cinèmathéque Française. Niektóre eksponaty skonstruowane zostały współcześnie — specjalnie na wystawę.

— To znaczy, że nie wszystkie były autentyczne?

— Ekspozycja paryska nie ma charakteru ściśle informacyjno-edukacyjnego. Nie stara się zaprezentować w porządku chronologicznym rozwoju form, szkół czy technik filmowych; nie dokumentuje proporcjonalnego wkładu poszczególnych krajów w dzieje sztuki filmowej. Powiedziałbym, że organizatorzy postanowili w sposób możliwie atrakcyjny zaprezentować pewne wybrane aspekty historii kinematografii. Tak pomyślana ekspozycja daje organizatorom swobodę manewru, nie wyklucza eksponatów nieautentycznych.

— Zbiory Filmoteki Polskiej są znacznie uboższe...

— Cinémathèque Française jest instytucją o ogromnych wpływach i możliwościach, stąd bogactwo tamtejszych zbiorów. Nasz zasięg oddziaływania jest skromniejszy, w wielu wypadkach musi ograniczać się do kinematografii krajowej. Brak nam środków materialnych, ludzi, a nade wszystko — pomieszczenie. Dziś nie wiem nawet, jak ze sprawą pozyskaniem niezbędnych materiałów — nawet w odniesieniu do filmów polskich. Ze względu na brak pomieszczeń stoimy w obliczu drastycznych decyzji: trzeba będzie wstrzymać przyjmowanie nowych zbiorów...



Kazimierz Michalewicz

— Od wielu lat mówi się o budowie nowych pomieszczeń dla Filmoteki Polskiej.

— Nowe magazyny są w stadium projektowania. Ale co począć do chwili oddania ich do użytku? Natomiast sprawa siedziby Filmoteki z trudem wychodzi poza etap wstępnych rozmów. Istniał projekt odbudowy Pałacyku Ujazdowskiego; Filmoteka miała tam znaleźć pomieszczenie. Dziś nie wiem nawet, czy projekt ten jest nadal aktualny.

Filmoteka potrzebuje pomieszczeń specjalnych — nie tylko na bibliotekę i czytelnię, salę widowiskową, wystawową, klubową, ale i na pracownie ze stołami montażowymi. Poszczególne oddziały Filmoteki rozrzucone są po całym mieście: czy nie należałoby ich przenieść do jednego gmachu? Czy nie znalazłaby się w Warszawie jakaś stylowa kamieniczka, **choćby z XIX wieku,** *na siedzibę dla nas? W końcu gościmy często przybyszów z całego świata; reprezentujemy wobec nich kulturę polską. Pieniądze przeznaczone na budowę nowego gmachu można by przeznaczyć na odnowienie jakiegoś obiektu sprzed stu czy choćby kilkudziesięciu lat.*

Rozmawiał: ski

Laureat nagrody „Złota Praha”: film „Przez dziewięć mostów” Ryszarda Bera

NA KOMECIE

Karel Zeman jest autorem filmów o niezwykłej, wysmakowanej oprawie plastycznej, za które zdobył wiele międzynarodowych nagród. „Na komecie" to trzeci z kolei utwór, w którym reżyser sięga do twórczości Julesa Verne'a. Rozpoczął tę serię sławny „Diabelski wynalazek", później Zeman przeniósł na ekran „Przygody barona Münchhausena", nakręcił opowieść z czasów wojny trzydziestoletniej, zatytułowaną „Dwaj muszkieterowie" — i znowu powrócił do twórczości wielkiego utopisty i fantasty francuskiego. „Skradziony balon" był przeznaczony dla młodego widza; młodzież bardziej może interesowała się tu przygodami grupy małych bohaterów niż wysmakowaną scenografią w typie fin-de-siècle'u — owego malarstwa i grafiki, która jest raczej przeznaczona dla widza wyrobionego.

Teraz Zeman zainteresował się książką Verne'a „Na komecie", której adaptacja z pewnością zainteresuje widza dorosłego. Jest tu, jak zwykle, porcja niecodziennych przygód, ale potraktowana z dostrzegalnym podtekstem filozoficznym. Młody żołnierz prowadzi pomiary geodezyjne u północnych wybrzeży Afryki. W pewnej chwili spada ze skały do morza. Ponieważ nie umie pływać, grozi mu śmierć. Ale oto pojawia się młoda i piękna dziewczyna i ratuje niefortunnego młokosa. Po powrocie żołnierza do oddziału poczynają się dziać dziwne wydarzenia. Zjawia się tajemniczy handlarz bronią, który podjudza miejscowych Arabów do walki z wojskiem. Sam bowiem pragnie opanować kraj i ciągnąć z niego zyski. W momencie, kiedy ma wybuchnąć wojna, do Ziemi zbliża się kometa i... porywa ze sobą skrawek Afryki, wraz z handlarzem broni, Arabami i dzielnym szwadronem wojaków. Następuje ogólne pojednanie. Po cóż się bić, skoro w nowych warunkach nie obowiązują ziemskie prawa? W dodatku nasz niefortunny żołnierz popełnia kolejny błąd, gdyż twierdzi, że niechybnie dojdzie do zderzenia komety z Marsem i całkowitej zagłady małej społeczności. Wszyscy zaczynają się bawić i pić. Niestety, ogólne „kochajmy się" nie trwa długo. Kometa powraca nad Ziemię i oddaje jej zgubę. Handlarz broni i Arabowie szykują się znów do krwawej rozprawy.

„Nowy film Zemana — pisze recenzent »Zaběru« — *jest pozornie tylko jeszcze jedną wersją fantastyczno-utopijnej powiastki Verne'a. W gruncie rzeczy Zemanowi nie chodzi o wydobycie warstwy przygodowej, lecz o ukrytą na dnie powiastkę filozoficzną. Jak dobrze byłoby na Ziemi, gdyby nie wojny i właśnie między ludźmi — marzy wielki utopista. Ale choć wygląda to u niego naiwnie i staroświecko, trzeba przyznać, że takie marzenia są także udziałem naszego cywilizowanego społeczeństwa. Rzekoma powiastka przygodowa odsłania z wdziękiem starych rycin prawdy niebagatelne i bardzo współczesne".*

Jak zwykle u Zemana, najciekawsza jest w jego filmie strona plastyczna. Akcję i żywych aktorów podkłada reżyser pod tło wzorowane na sztychach z końca dziewiętnastego wieku. Obok rycin ważną rolę odgrywają także fotografie. Wiele scen jest tu jakby ożywieniem zdjęć ze sztambucha babuni. W gruncie rzeczy bohaterka filmu jest taką właśnie ożywioną postacią z odpustowych widokówek. Zeman umiejętnie miesza rozmaite style i konwencje plastyczne epoki, splatając je w jednolitą całość.

W stosunku do jego poprzednich filmów, widać dalszy krok w umiejętności prowadzenia narracji. Tym razem świat na ekranie jest nie tylko ożywieniem starych rycin. Akcja rozgrywa się bowiem na pograniczu rzeczywistości (tej z wieku dziewiętnastego) a przedśmiertnych majaków. Charakterystyczna jest klamra spajająca przygody dzielnego wojaka. W chwili kiedy kometa „oddaje" bohaterów Ziemi, żołnierz znajduje się znowu w wodzie. Ktoś go ratuje, młodzieniec uśmiecha się. Otwiera oczy, sądząc, że znajdzie przy sobie piękną dziewczynę. Widzi tymczasem pochylającą się nad nim pocieszną twarz podwładnego mu żołnierza. Nie wiadomo więc, czy to, co oglądaliśmy na ekranie, było rzeczywistością czy marzeniem. Bohater spogląda wokoło i dostrzega w wodzie fotografię dziewczyny, którą kupił na arabskim bazarze. Woda pokrywa ją i pochłania. Wraz ze zdjęciem znika świat marzeń i utopijnych fantazji. Pastelowy romantyzm zostaje zastąpiony przez surową rzeczywistość, w której pojawiają się wojny, krwawe rozprawy, walka o byt.

Wdzięk starych rycin

W tym miejscu film się kończy, bo gdyby Zeman zechciał go kontynuować, musiałby zrezygnować ze swych uroczych i śmiesznych rekwizytów dawnej epoki i poprowadzić akcję zgodnie z regułami „normalnego" kina.

Jask

„Na kometě", film produkcji czechosłowackiej, reż. Karel Zeman

głosy i glosy

KONCEPTUALIZM I WIZUALIZM

Filmowe Konfrontacje 1971 posłużyły Krzysztofowi Dybciakowi (TWÓRCZOŚĆ nr 6/72 — „Filmy roku 1971") do sformułowania interesującej tezy: **„zarysował się wyraźny podział prezentowanych kilkunastu dzieł światowej kinematografii na dwa nurty, nazwijmy je »konceptualizmem« i »wizualizmem«."** Za mistrzów konceptualizmu uważa autor Bressona i Bergmana. W programie Konfrontacji zaś do przedstawicieli tego nurtu zaliczył m. in. „Miłość" Makka, „Kolano Klary" Rohmera, „Wujaszka Wanię" Michałkowa-Konczałowskiego. Wizualistą — według autora — jest przede wszystkim Fellini, a nurt wizualistyczny w Konfrontacjach — to „Dekameron" Pasoliniego, „Diabły" Russela, „Dni święconej wody" Gomeza, „Śmierć w Wenecji" Viscontiego.

„Twórcy filmowi — pisze autor w rozwinięciu swojej koncepcji — **eksplorując nowe wyglądy i mechanizmy rzeczywistości mają do wyboru dwie estetyki, które można tak szkicowo scharakteryzować: 1) Gromadzenie maksymalnej ilości elementarnych jednostek wizualnych, odkrywanie dotąd nie wykorzystanych artystycznie obszarów widzialnego świata. 2) Kombinowanie oryginalnych i poznawczo skutecznych struktur przy ograniczaniu budulca wizualnego. »Wizualiści« pracują wszerz, »konceptualiści« w głąb (...) Wartość filmów wizualistycznych polega na dokumentalizacji i przesuwaniu granic sztuki na coraz nowe tereny. Niebezpieczeństwo tkwi w rozbudowywaniu synonimiki, powtarzającej ubogie schematy; w zużytych konstrukcjach wymienia się nie strukturę, lecz elementy składowe. Natomiast filmy konceptualistyczne z niewielkiego repertuaru segmentów podstawowych potrafią generować nowe konstrukcje — ich semantyczna wartość bywa zazwyczaj wysoka, ale często grozi im oschłość i estetyczna jałowość".**

Autor zastrzega się, że proponowana przez niego typologia **„nie obejmuje oczywiście wszystkich filmów. Między biegunami wizualizmu i konceptualizmu sytuują się filmy w sferze pośredniej".** Do utworów, które **„najbardziej umiejętnie zespoliły oba dążenia"**, autor zaliczył „Odlot" Formana i „Brzezinę" Wajdy.

JESZCZE O OKRUCIEŃSTWIE

W ubiegłym tygodniu omawialiśmy na tym miejscu poglądy krytyków, z których jeden rozpatrywał psychologiczno-moralne skutki „inwazji okrucieństwa" na ekranach, drugi zaś zastanawiał się nad jej przyczynami. Jan Olszewski (LITERATURA, nr 19/72 — **„Kino okrutne"**) interesuje się rolą, jaką pełni **„przemoc i erotyzm w dzisiejszym kinie"**, biorąc za podstawę rozważań analizę filmu Sama Peckinpaha „Nędzne psy" (pisaliśmy o nim parokrotnie).

Formuła Peckinpaha (**„wystarczy do przeciętnego filmu dodać scenę gwałtu — a całość zostaje zaliczona do najwybitniejszych dzieł w historii sztuki filmowej"**) budzi sprzeciw krytyka, albowiem **„jest sprzeczna z całą tradycją sztuki europejskiej, liczącą sobie już dwadzieścia kilka wieków".** I dalej: **„Przyzwyczailiśmy się do tego, że sztuka nasza wymaga choćby minimalnego dystansu wobec opisywanego przedmiotu, zdarzenia czy zjawiska. Sztuka, która chciała być szanowana, unikała na ogół bezpośredniego demonstrowania tych motywów czy tematów, które apelują do najprostszych instynktów i uczuć widza. Takimi tematami czy motywami są m.in. okrucieństwo, przemoc i erotyzm: za ich pomocą najłatwiej trafić do odbiorcy".**

Wprawdzie okrucieństwo i erotyzm zawsze występowały w sztuce, ale — zdaniem autora — nie w formie realistycznych opisów. **„Ażeby ich uniknąć** — czytamy — **autorzy posługują się rozmaitymi rozwiązaniami artystycznymi: metaforą, sugestią, niedomówieniami itp. (...) Rozwiązań jest wiele — ale wszystkie polegają na tym samym, realistyczny opis zastępują pewnym znakiem zastępczym".**

Tym, którzy utrzymują, że **„Peckinpah mobilizuje okrucieństwo i erotyzm, podporządkowując je tezie utworu"**, autor odpowiada: **„Osobiście uważam tę konstrukcję za przykład najgorszego szantażu emocjonalnego, najgorszej artystycznej łatwizny. Albowiem teza, którą Peckinpah formułuje nie wymagała bynajmniej dosłownych opisów gwałtu".**

Raz jeszcze potwierdziła swą aktualność stara reguła — de gustibus non est disputandum.

KAPPA

Tragiczne przeznaczenie

WSZYSTKO ALBO NIC

W japońskiej liryce ekranowej (jakim innym mianem ochrzcić można filmy typu „Podwójnego samobójstwa“?) kluczowe miejsce zajmuje sprawa śmierci. Chikamatsu — wybitny dramaturg z przełomu XVII i XVIII wieku, na którego sztuce oparto film „Podwójne samobójstwo“ — napisał jeszcze „Samobójstwo kochanków z Sonezaki“ i „Ukrzyżowanych kochanków“, sfilmowanych przez Mizoguchiego. Tragiczny finał wielkiej miłości, desperacja nieszczęśliwych kochanków, śmierć jako jedyne spełnienie uczuć uniemożliwionych — wszystko to mieści się, oczywiście, w tradycji sztuki europejskiej, a nie tylko japońskiej. To jednak, co film Masahiro Shinody odróżnia od opowieści utrzymanej w „duchu europejskim“, to ostre poczucie ostateczności i misji tragicznej.

„Podwójne samobójstwo“ opowiada o pozamałżeńskiej miłości pewnego kupca z Osaki do kurtyzany, którą w dzieciństwie nędza wepchnęła do domu schadzek, a teraz ubóstwo kochanka udaremnia wykup. Pierwsza przyczyna dramatu jest więc czysto ekonomiczna. Gdyby kiedyś rodzice pięknej Koharu mieli pieniądze, dziewczyna zachowalaby niewinność serca i ciała; gdyby teraz poczciwy Jihei miał tyle pieniędzy, co jego bogaty konkurent Tahei — kochankowie mogliby połączyć się trwalszymi więzami. Charakterystyczne, że — wbrew potocznym tłumaczeniom sytuacji w jej społecznym kontekście — uczucia bohaterów filmu i samego reżysera szybują w górę, wznoszą się ponad codzienność i trywialność, wędrują właśnie prosto ku ostateczności: ku śmierci. Kurtyzana Koharu wciela uciśnioną niewinność, nie zdradzając ponurego upodlenia; zakochany w niej Jihei nie tyle wkracza w podwoje domu publicznego, co wieści wspólne samobójstwo — uduchowione, bo z wielkiej miłości poczęte. W końcu jest to na swój sposób ujmujące: wtedy, gdy wdrażamy się do odbioru filmu Shinody z dala od europejskich przyzwyczajeń i zawodnych kryteriów realizmu, „Podwójne samobójstwo“ wciąga nas i przekonuje siłą poetyckiej sugestii.

Dramaturgia filmu też staje się przejrzysta. Kiedy indziej — nawet w obrębie tej samej kultury i kina, tak jak w wypadku społecznego „Buntu“ Kobayashiego — oczekiwalibyśmy od bohatera aktywności, jakiejś zamanifestowanej niezgody na zły los. Tu inaczej: poczucie tragicznego przeznaczenia dominuje od pierwszej sceny filmu, fatalizm wydarzeń jest usprawiedliwiony bezradnością jednostki wobec wszechwładzy pieniądza, społecznych barier, rodzinnego, zachowawczego „tabu“. W „Podwójnym samobójstwie“ cenne jest to, że autor nie przeprowadza żadnych jawnych dowodów na tragiczną konieczność zdarzeń. Zdarzenia rozwijają się nawet korzystnie dla bohatera, ponieważ jego najbliżsi (piękna postać żony) idą na kompromis, wyrzeczenie, a przede wszystkim — rozumieją, że wielka miłość jest niszczącym żywiołem, a nie grzechem. Toteż Jihei wielokrotnie ma szansę wydźwignięcia się z opresji na gruncie braterskiej pomocy, żoninej solidarności, zbiorowego kompromisu. Jeśli w końcu opowieść kończy się tak, jak się kończy, to dlatego, że „Podwójne samobójstwo“ poczęte zostało z ducha maksymalizmu. Wszystko albo nic — rozumuje bohater, nawracając partnerkę na swoją egzaltowaną wiarę. Jeśli wszystko jest niemożliwe, trzeba wybrać nicość: tylko ona jest owym miłosnym „wszystkim“.

Film jest trudny w odbiorze, bo skomplikowany specyficznym pośrednictwem: tajemniczych czarnych postaci, które asystują akcji bez prawa ingerencji w przebieg wypadków; bez głosu, bez czucia jakby. Te postaci wywodzą się z egzotycznej dla nas japońskiej konwencji teatralnej. Dawni „lalkarze“ w kukiełkowym teatrze Bunraku i „rekwizytorzy“ w teatrze Kabuki — tutaj stają się manifestantami determinizmu, bezradności osób trzecich wobec dramatu, który rozgrywa się tylko między dwojgiem. W innej konwencji obecność tych postaci byłaby nie do zniesienia: tak są fizyczne, widoczne, wymowne — mimo milczenia. „Podwójne samobójstwo“ potrzebuje ich jakby dla potwierdzenia, że los nieszczęśliwych kochanków spełnia się na obszarze ponadrealnym, w rzeczywistości, którą trafniej określa symbol niż naturalistyczna fotografia.

RAFAŁ MARSZAŁEK

„Podwójne samobójstwo“ (Japonia), reż. Masahiro Shinoda

KTO SIĘ CZUBI TEN SIĘ LUBI

Prawda, wyrażona w tytule, znana jest od wieków. Wiadomo, że jeżeli panienka zatrzaskuje amantowi drzwi przed nosem, jeśli nie odbiera telefonów, wyrzuca do kosza listy i na jego widok przechodzi na drugą stronę ulicy, oznacza to, że kołacze się w niej uczucie. To samo dotyczy mężczyzn: jeśli poznawszy dziewczynę, mężczyzna ma ochotę się z nią spotykać, widywać ją jak najczęściej i ewentualnie dąży do bliższych kontaktów — to nieomylny znak, że nie kocha i kochać nie zamierza.

W tej sytuacji kompletnie nie wiadomo, jak to się dzieje, że ludzie się jednak kochają, pobierają, że ze sobą sypiają. A jednak... Jak do tego dochodzi, opowiada film francuski pod tytułem „Żabka i miś", nie! — przepraszam — „Niedźwiedź i laleczka". Jest to żartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Jak się już napisało takie zdanie, nie potrzeba właściwie pisać więcej, bo już wszystko wiadomo. Jest straszliwie roztargniony, ubogi i inteligentny mężczyzna (ciekawe, jak to wszystko chodzi w parze), trudniący się muzykowaniem na wiolonczeli. I jest piękna, uwodzicielska, okrutna i bogata kobieta (też typowy zestaw cech). No i — jak się domyślamy — los ich ze sobą styka. Ona jego uwodzi, a on się nie daje. I tak przez cały film.

Wszystko byłoby w porządku, bo ją gra Brigitte Bardot, a jego Jean-Pierre Cassel, gdyby nie jeden szkopuł. Otóż tytułowy niedźwiedź przez cały czas zachowuje się tak kokieteryjnie, tak „gra" swoją niedźwiedziowatością, tak się nią wdzięczy, że cała historyjka z naiwnej staje się po prostu bezsensowna. Ponieważ i tak z góry wiemy, że to się dobrze skończy, zostaje nam odebrana nawet ta odrobina zabawy, jaką byśmy mieli, gdyby świadoma gra „laleczki" była skonfrontowana z całkowitą naiwnością i nieświadomością „niedźwiedzia". A tak, to mamy coś w rodzaju „Niebezpiecznych związków", gdzie wszyscy wiedzą od początku, o co chodzi. Tyle, że są to „Niebezpieczne związki" naiwne i — delikatnie mówiąc — nie najmądrzejsze.

Bo przy tym wszystkim jest to jeszcze film co się zowie — „rodzinny". Można go bez obawy oglądać z matką, żoną, córką lub narzeczoną. Jest doskonale wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — tym samym — z wszelkiej erotyki. Wszystko jest takie prościutkie, jasne i łatwe, że doprawdy ten film, którego tematem jest na pozór pożądanie, nie może u nikogo wzbudzić tzw. dreszczyku. Z drugiej strony to także sukces. Zrobić film z Brigitte Bardot — kompletnie wolny od erotyki! Nie na darmo twórcami „Niedźwiedzia i laleczki" są tacy spece, jak Michel Deville (reżyser wielu podobnych filmów) i Nina Companeez (autorka takichże scenariuszy, a ostatnio także reżyser).

Odwieczna walka płci
Brigitte Bardot

Można się tylko zastanawiać, co w tym całym ambarasie robi tak finezyjny aktor, jak Jean-Pierre Cassel. Być może, tę rolę właśnie dlatego jemu powierzono, że w filmie jest sekwencja taneczna, a Cassel to — bądź co bądź — najlepszy tancerz wśród francuskich aktorów. No, ale jak na taki powód, to tańca jest tu stanowczo za mało.

MACIEJ KARPIŃSKI

„Niedźwiedź i laleczka" (Francja), reż. Michel Deville

Ku pokrzepieniu serc pań i panów w wieku średnim

Potęga namiętności
Ingrid Bergman i Anthony Quinn

Scenarzystę tego filmu można uznać za ideologa, i to śmiałego. W czasach i okolicznościach jawnie nie sprzyjających głosi on, że osobom w wieku średnim także się coś należy. W szczególności: miłość. Dlaczego kochać i przeżywać wielkie namiętności — w życiu, a zwłaszcza na ekranie — mają tylko dwudziestolatki? Czy od bardzo dawna już nie wiadomo, że Amor ma opaskę na oczach i swoją strzałą razić może tak samo babkę jak wnuczkę? Że w najmniejszej mierze nie obchodzi go moda na młodzież, tak krzywdząca starsze pokolenia? Tej to myśli Stirling Silliphant dał wyraz, pisząc scenariusz „Spaceru w wiosennym deszczu"; reżyser Guy Green ocenił cały sens i nowość odkrycia, i przystąpił do dzieła.

Oto mamy więc babunię, pełną jednak ponęt, skoro jest nią Ingrid Bergman; oto mężczyznę w sile wieku, który bardzo jeszcze może się podobać, skoro jest nim Anthony Quinn; oto piękne, ustronne i romantyczne zakątki w stanie Tennessee, jak stworzone do miłości, zwłaszcza na wiosnę; oto nierówność społeczna, tak zbawienna dla zaakcentowania siły uczucia łamiącego konwencjonalne przeszkody, skoro pani Bergman jest żoną profesora uniwersytetu, a pan Quinn zwyczajnym farmerem; oto konieczność, obowiązek, które nie pozwolą kochającej się parze pozostać ze sobą i zmuszą oboje, aby z barwnego świata szczęścia, w którym znaleźli się tak późno, powrócili do szarej codzienności.

Nie mogą postąpić inaczej, ponieważ prawo moralne, zgodnie z życzeniem Kanta, w nich mieszka; po jego stronie będzie smutne zwycięstwo. Nie poświęcą dwóch rodzin — jego i jej — dla swoich pięknych, ale bądź co bądź samolubnych uczuć. Zresztą niebiosa dały im już znak jawny, że idylla nie jest dozwolona, a w każdym razie nie może mieć przyszłości: czy Quinn, fatalnym przypadkiem, nie zabija własnego syna, broniąc przed jego cynicznymi zakusami ukochaną? Rozejdą się więc: żona profesora uniwersytetu powróci do życia, które jest jej przeznaczone, a którego osłodą będzie przemiły wnuczek; farmer — do swojej pracy w polu i w lesie, w której pocieszycielką będzie mu przyroda. Mimo to w sensie wyższym (a tylko ten dla autorów filmu istnieje) pozostaną sobie wierni do śmierci. Farmer zapowiada to u końca filmu: do ostatniego tchu będzie czekał na damę swego serca, choć on (tak samo, jak my) wie doskonale, że pani Bergman nigdy już w stanie Tennessee nie postawi zgrabnej nogi.

Tak więc zostaje stwierdzone — w formie przesłania skierowanego do widzów — że wieczna miłość może być udziałem tych, którzy zgodnie z rozpowszechnionym i banalnym poglądem wyszli z wieku rządzonego przez potęgę namiętności. Co powinno otworzyć nowe perspektywy przed osobami po czterdziestce, a nawet po pięćdziesiątce, ku pokrzepieniu których został zrobiony „Spacer w wiosennym deszczu", czyli melodramat na użytek pań i panów w wieku średnim.

JOANNA GUZE

„Spacer w wiosennym deszczu" (USA), reż. Guy Green

ŁAGÓW 72

Lubuskie Lato Filmowe odbyło się już po raz czwarty. Czy Łagów stanie się stolicą twórców i krytyków filmowych? Co było tematem łagowskich dyskusji? Pisze o tym nasz korespondent.

Szansa uczynienia z Łagowa stolicy polskiego filmu fabularnego – jak Kraków jest stolicą krótkiego metrażu – istniała i nadal istnieje. Składa się na to kilka elementów: turystyczno-krajobrazowe walory lubuskiego miasteczka, położonego wśród bukowych lasów nad dwoma pięknymi i coraz lepiej zagospodarowanymi jeziorami, gościnność i sprawna organizacja gospodarzy z Wydziału

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

Kultury Rady Narodowej w Zielonej Górze, a także wyraźna potrzeba dorocznego spotkania twórców, aktorów, teoretyków, działaczy i krytyków filmowych. Istnieje więc możliwość konfrontacji poglądów, i to zarówno w trakcie spotkań oficjalnych, seminaryjnych, jak i na gruncie towarzyskim.

Szansa istnieje, czy jednak jest w pełni wykorzystywana? Otóż wydaje się, że nie. Turystyczne atrakcje, bliskość granicy z NRD, a wreszcie gościnność gospodarzy – wszystko to jeszcze za mało, by zwabić do dawnej siedziby komturów rycerskiego zakonu joannitów – scenarzystów, reżyserów, operatorów i aktorów, którym od lat marzy się festiwal z prawdziwego zdarzenia – polska Pula – a nie festiwalowa namiastka, jaką w rzeczywistości jest Łagów. Dlatego także i w tym roku można było usłyszeć głosy nawołujące do przeniesienia Lata Filmowego w bardziej dostępny rejon kraju, do miejscowości położonej na szlaku wielkiej komunikacji, jak na przykład Sopot, lub przynajmniej bliższej Warszawy, jak Kazimierz nad Wisłą.

Tajemnica kontestatorskich nawoływań tkwi jednak nie w wyborze miejscowości, lecz w profilu imprezy, która od swego początku nie ulega zmianom, mimo licznych w tym względzie sugestii. Sztywność regulaminowa Lubuskiego Lata polega na doborze prezentowanych w Łagowie filmów, które znane są nie tylko grupie realizatorów, ale także szerokiej publiczności. O ile przypominanie starych filmów w okolicznych miasteczkach ma swój sens, co roku bowiem przybywa nowych widzów, o tyle czynienie tego w samym Łagowie, gdzie małą salę kinową wypełniają ludzie zawodowo związani z kinematografią, jest chyba nieporozumieniem.

Podobnym nieporozumieniem jest pokazywanie utworów, które były prezentowane łagowskiej publiczności na projekcjach przedpremierowych już w roku ubiegłym. Po raz drugi gościło w Łagowie „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego, „Wezwanie" Wojciecha Solarza oraz komedia Tadeusza Chmielewskiego „Nie lubię poniedziałku". Po raz drugi w zamkowej kawiarni odbyły się, prowadzone przez Stanisława Janickiego, dyskusje o tych filmach, o których mówiono mniej więcej to samo, co przed rokiem. Wydaje się, że w tej sytuacji jedynym rozsądnym wyjściem byłoby ograniczenie łagowskich pokazów do czterech czy pięciu najwybitniejszych pozycji minionego sezonu, które uzupełniłyby liczne projekcje przedpremierowe, a więc filmy nie znane także sporej grupie realizatorów. W tym roku pokazano tylko trzy takie utwory: „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego, „Szklaną kulę" Stanisława Różewicza oraz „Bolesława Śmiałego" Witolda Lesiewicza. To chyba za mało, tym bardziej, że jeszcze co najmniej pięć innych filmów czeka w kolejce na premiery, a wśród nich „Wesele" Andrzeja Wajdy, „Poślizg" Jana Łomnickiego, a także nowe utwory Leszczyńskiego, Morgensterna i Andrzeja Kondratiuka.

Pokazanie tych filmów w Łagowie uczyniłoby Lubuskie Lato imprezą znaczącą, a zamkową kawiarnię – miejscem ferowania wyroków zapadających nie w zaciszach recenzenckich gabinetów, lecz w obecności autorów filmów, mogących bronić swych artystycznych racji. Toczenie bojów o filmy, które dawno już zostały ocenione, jest zajęciem jałowym, podobnie, jak nie ma wiele sensu ściąganie z odległych zakątków kraju artystów, tylko po to, by spotkali się z kilkudziesięcioosobową grupką przypadkowych turystów, którzy rozbili swe namioty nad łagowskimi jeziorami.

O ile twórcy nie mają wielu powodów, by pokonywać 450 kilometrów dzielących Łagów od Warszawy, o tyle działacze klubowi, teoretycy i krytycy filmowi zjawiają się w Łagowie w konkretnym celu uczestnictwa w dorocznym seminarium Klubu Krytyki Filmowej SDP oraz w posiedzeniu Koordynacyjnej Rady Artystycznej Kin Studyjnych. Dlatego chyba ta właśnie grupa reprezentowana była najliczniej, bo przez blisko pięćdziesiąt osób. I chyba również dlatego likwidatorska tendencja nie znajdowała wielu zwolenników wśród krytyków filmowych.

„POLSKI FILM FABULARNY – OBLICZE KRAJU, LUDZI, CZASU"

Pod takim hasłem odbyło się pierwsze z dwu tegorocznych seminariów, któremu przewodniczył wiceminister Kultury i Sztuki, Czesław Wiśniewski. Dyskusję, która trwała przez blisko dwa dni, poprzedziły referaty wygłoszone przez prof. dr. Jerzego Toeplitza, doc. Aleksandra Jackiewicza oraz red. Bolesława Michałka. Mówcy, mimo wyraźnych różnic w patrzeniu na filmy ostatniego sezonu, a także różnych kryteriów ich oceny, zgadzali się w jednym zasadniczym punkcie, twierdząc, że brak filmów naprawdę współczesnych, śmiało atakujących otaczającą rzeczywistość, szukających w niej elementów uniwersalnych, a więc nadających im rangę dzieł artystycznych.

Prof. Toeplitz mówił o istniejącej niezgodności między filmem i przyjętymi przez siebie wskaźnikami socjalnymi (np. najliczniej reprezentowane zawody w filmach: inteligencja techniczna, służba zdrowia, urzędnicy, chłopi, prywatna inicjatywa a dopiero na końcu robotnicy przemysłowi stanowiący przecież 42 procent ludności). Dalej: dominujący w Polsce krajobraz wielkoprzemysłowy był reprezentowany zaledwie w dwu utworach. Nieadekwatność widoczna jest zdaniem referenta także w reprezentowanych przez bohaterów postawach, ahumanistycznym stosunku do świata oraz braku racji wyższego rzędu.

Inne spojrzenie zaproponował doc. Aleksander Jackiewicz, który starał się odnaleźć w najnowszej produkcji elementy neoekspresjonizmu i neoromantyzmu (czy noworomantyzmu) dowodząc, że nie można patrzeć na film bez świadomości utrwalonych – tak w twórcach, jak i widzach – wartości narodowej tradycji i historii kraju. Wartości te, będące rodzajem polemiki z wiekiem, dziewiętnastym, mają wyraźny wpływ na twórczość Wajdy, Brylla, a także Konwickiego, i winny stanowić o odrębności polskiej twórczości filmowej, która stara się naśladować sztukę zachodnioeuropejską w sposób nieudolny, przeciwny naszemu myśleniu o świecie, myśleniu ukształtowanemu przez inną tradycję i inną historię.

Red. Bolesław Michałek natomiast wskazał na istnienie zmodyfikowanego, powstałego w latach pięćdziesiątych stereotypu filmu współczesnego, który nie sprzyja możliwości powstawania utworów będących odbiciem kraju, ludzi i czasu. Stereotyp ten różni się od swego pierwowzoru jedynie tonacją: w przeszłości charakteryzował się fałszywą jasnością, dziś pojawił się w nim smutek. Natomiast niezmienionymi elementami stereotypu pozostały – obok konfliktów rodzących się ze specyfiki

Prof. dr Jerzy Toeplitz w rozmowie z wiceministrem Czesławem Wiśniewskim

dobrze znanych twórcom środowisk – miernota, tradycyjność schematów, komunikatywność identyfikowana nie z prostotą, lecz z prostactwem, a także wyraźny brak bohatera, który nie budzi ani sympatii, ani antypatii widza, pozostając mu obojętnym.

W trakcie dyskusji wykazywano wyraźny brak filmu politycznego (zdaniem prof. Toeplitza jedynie „Słońce wschodzi raz na dzień" Henryka Kluby kwalifikuje się do tej grupy), a także konformizm i dorabianie do miernych filmów ideologii mającej im służyć za rodzaj osłonki (Rafał Marszałek). Na zakończenie, w odpowiedzi na głosy dowodzące niemożności realizacji filmu współczesnego, minister Czesław Wiśniewski powiedział: „Nie piszcie scenariuszy pod kątem domniemanych możliwości ich realizacji, ale piszcie, bo chcecie brać na warsztat sprawy ważne w waszym przekonaniu i sumieniu"

„SYTUACJA W KRYTYCE FILMOWEJ"

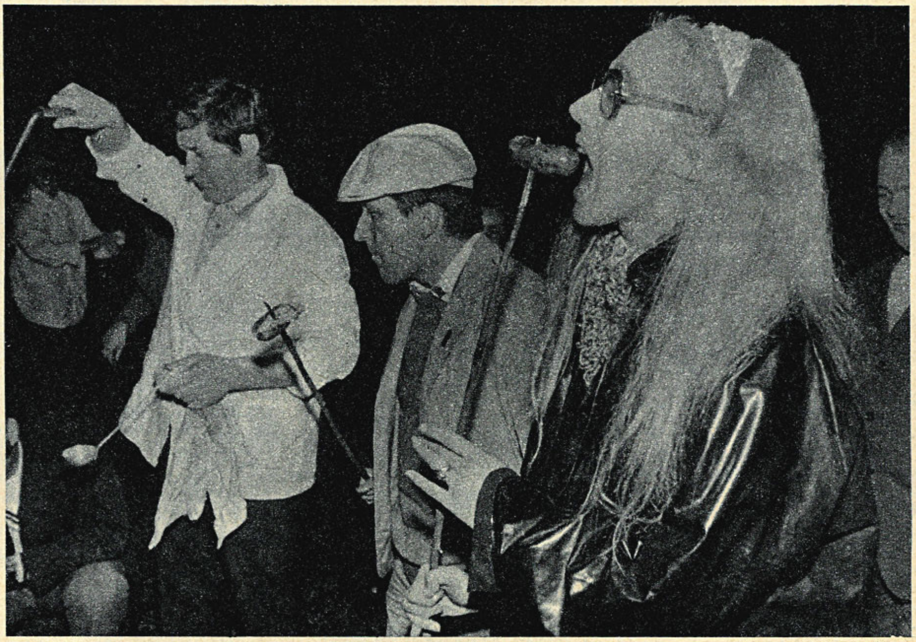
– była tematem seminarium Klubu Krytyki Filmowej. Zebrani w Sali Rycerskiej uczestnicy wysłuchali referatów: doc. dr Alicji Helman oraz red. Janusza Gazdy. Pierwszy stanowił próbę analizy reprezentowanych przez polską krytykę nurtów, a więc nurtu „socjokrytyki" i nurtu krytyki doraźnej, związanej z bieżącym repertuarem, który nie zawsze stanowi odbicie panujących w kinematografii światowej mód i tendencji artystycznych. Alicja Helman zwróciła także uwagę, że owa doraźna krytyka charakteryzuje się przeważnie brakiem kryteriów oceny artystycznej oraz ulotnością czy – używając terminologii zaczerpniętej z „Gry szklanych paciorków" Hermanna Hesse – „felietonowością", gdy tymczasem winna ona być powiadomieniem o precedensie artystycznym, raportem o sztuce pożądanej i postulowanej, analizą postaw, a także analizą teoretyczno-metodologiczną.

Natomiast Janusz Gazda w swym wystąpieniu „Spory krytyczne sezonu filmowego 1971/72" ograniczył się do zreferowania toczącej się przez blisko rok kampanii krytyki o reformę kinematografii. Referat Janusza Gazdy jakby mimowolnie ujawnił jeszcze jedną cechę polskiej krytyki, a mianowicie brak szkół estetycznych, które – walcząc ze sobą – lansowałyby lub zwalczały poszczególne tendencje artystyczne.

Mówiono w Łagowie o wielu problemach, ważnych i błahych – szczupłość miejsca uniemożliwia zrelacjonowanie wszystkiego. Jest jednak sprawa, której pominąć nie sposób: brak czynnego udziału twórców we wszystkich dyskusjach. W ciągu trzech dni jedynie dwa razy zabierali oni głos (operator Krzysztof Winiewicz oraz reżyser Janusz Kondratiuk), zwracając się do krytyki z apelem o teksty analityczne, teksty traktujące nie tylko o artystycznych czy socjologicznych wartościach omawianych utworów, lecz także o ich warsztacie.

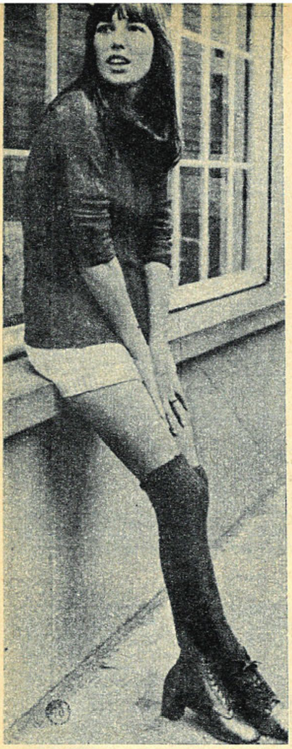
KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI
Zdjęcia: ROMAN SUMIK

W Sali Rycerskiej odbywały się seminaria twórców i krytyków



„Gwiazda filmowego sezonu" Maja Komorowska, laureatka Złotego Grona za rolę Belli w „Życiu rodzinnym" oraz Kazimierz Kutz, zdobywca Złotego Grona za film „Perła w koronie"

Franciszek Pieczka biegnie odebrać Złote Grono za rolę Haratyka w filmie Henryka Kluby „Słońce wschodzi raz na dzień" oraz Huberta Sierszy w „Perle w koronie"



1 *Ekstrawagancka podróż*
Jane Birkin

Mówi

Glauber Rocha

— Tak się składa — mówi autor filmu „Antonio das Mortes" (zdjęcie 2), nagrodzonego w tym roku przez polską krytykę filmową — *że kto dzisiaj w Brazylii nie siedzi w więzieniu, ten znajduje się na wygnaniu. Albo bierze się czynny udział w walce, albo jest się na żołdzie. Sytuacje pośrednie nie istnieją. Tego, co sam zrobiłem, nie wypieram się, ale kroczenie dalej tą drogą nie ma sensu. Być może, będę jeszcze realizować filmy, sądzę jednak, że kino lewicowe przechodzi ostry kryzys. Od przeszło półtora roku nie pracuję: gdybym wrócił za kamerę, to tylko po to, by realizować filmy polityczne bez jakichkolwiek obciążeń komercyjnych czy profesjonalnych.*

Filmy dobre przeważnie nie mają powodzenia. Filmy kasowe służą zazwyczaj celom imperialistycznym. Pod względem handlowym kino jest kontrolowane przez imperialistów. Miałem tego dowód przy okazji mego filmu „Antonio das Mortes". Bez mojej wiedzy i chęci film stał się doskonałym interesem dla producentów. Zdecydowanie się temu sprzeciwiam. Dlatego postanowiłem zastrajkować. Mam nadzieję, że inni twórcy przyłączą się do strajku i że będzie ich wielu. Nie znaczy to, bym przypuszczał, że kino przestanie istnieć. Większość filmowców to twórcy prawicowi, oni będą pracować w dalszym ciągu. Jednakże jedynym sposobem położenia kresu kinematografii imperialistycznej jest powstrzymanie się od kręcenia filmów w ramach społecznego i obyczajowego „establishmentu".

Trzeba zdobyć się na coś bardziej konkretnego: strajkować, okupować wytwórnie, sekwestrować materiał do zdjęć, nie przysparzać zysków producentom. Działać tak, jak postępują walczący robotnicy w fabrykach. Innymi słowy — trzeba wzmagać walkę klasową w zachodnim kinie.

Liczby

W Algierii jest czynnych około 500 sal kinowych, w tym część wyposażona w aparaturę 16 mm (w ośrodkach wiejskich). Kinematografia tego kraju realizuje rocznie 4—5 filmów pełnometrażowych i 40 krótkich. W tej sytuacji ogromną większość repertuaru stanowią filmy zagraniczne, głównie importowane z krajów zachodnich (150—200 filmów rocznie).

2 *Walczyć jak robotnicy!*
„Antonio das Mortes"

Kronika

Zmiany w węgierskiej kinematografii

W strukturze węgierskiej kinematografii nastąpiły dość poważne zmiany. Reżyserzy nie są już, jak dawniej, członkami zespołów filmowych. Dwie wytwórnie: Hunnia i Budapest — otrzymały status samodzielnych przedsiębiorstw, znacznie też zmienił się zakres ich działania. Reżyserzy zwracają się ze swymi planami czy scenariuszami do dowolnie wybranej przez siebie wytwórni, a kiedy uważają, że proponowane warunki nie są odpowiednie, mogą rozpocząć rozmowy gdzie indziej.

W dotychczasowej praktyce honoraria za film przyznawano na podstawie zaliczenia do określonej kategorii, przy czym decyzje w tej sprawie podejmowano dopiero wówczas, kiedy utwór był odpowiednio przyjęty przez krytykę i publiczność. Obecnie dyrektor wytwórni, biorąc pod uwagę umiejętności reżysera, jego doświadczenie, dotychczasowe wyniki i podjęty temat, zawiera z reżyserem umowę określającą honorarium. Kwotę tę realizator otrzymuje w całości z chwilą zakończenia prac nad filmem.

Węgrzy produkują rocznie 20 filmów fabularnych. Tyle samo zamierza się produkować w najbliższych latach, a więc na każdą z wytwórni przypada 10 filmów. Wytwórnie mają udział w dochodach z wyprodukowanych przez siebie filmów, co pozwala wygospodarować fundusze na produkcję dodatkowych pozycji.

Brytyjski rząd pomaga producentom

Produkcja filmowa na Wyspach Brytyjskich była w ostatnich latach uzależniona w dużej mierze od napływu kapitałów amerykańskich. Po zeszłorocznych drastycznych zarządzeniach prezydenta Nixona, ograniczających odpływ dolarów za granicę, brytyjski przemysł filmowy znalazł się w bardzo trudnej sytuacji finansowej. Wytwórnie, i tak nie w pełni wykorzystane, poczęły świecić pustkami, a zamknięcie na pewien czas najnowocześniejszych ateliers w Shepperton — stało się sygnałem alarmowym. W tej sytuacji konserwatywny rząd zdecydował się pomóc producentom, stawiając do dyspozycji National Film Finance Corporation dość znaczne sumy, które mogą być wykorzystywane w formie długoterminowych pożyczek.

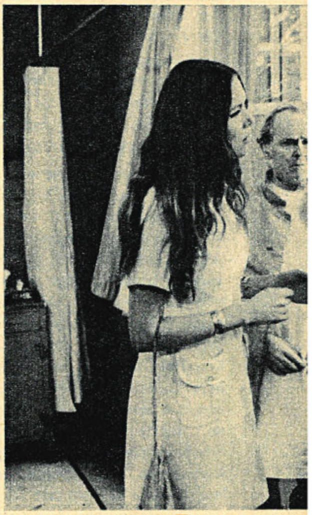
W maju i czerwcu rozpoczęto w Wielkiej Brytanii realizację dwunastu nowych wysokobudżetowych filmów, co oznacza wykorzystanie tamtejszych ateliers mniej więcej w 75 procentach. Ale tylko studio Organizacji Ranka w Pinewood jest całkowicie zapełnione, zawdzięczając to zresztą produkcji telewizyjnej. Większość producentów ucieka od ateliers; woli kręcić nawet kameralne sceny we wnętrzach naturalnych, gdyż obniża to koszty o około 20 procent. Perspektywy brytyjskich wytwórni nie są więc różowe.

Muzeum Kina w Paryżu

W paryskim Palais de Chaillot otwarto Muzeum Kina. Pierwsza ekspozycja ukazuje historyczny dorobek X Muzy. Muzeum zawdzięcza swe istnienie wieloletnim staraniom i wytrwałości Henri Langlois — zasłużonego dyrektora Filmoteki Francuskiej. Od połowy lipca będą się tutaj odbywać pokazy prezentujące twórczość wielkich ludzi kina.

Hitchcock — doktorem honoris causa

Amerykański Uniwersytet Columbia nadał Alfredowi Hitchcockowi tytuł doktora honoris causa nauk o człowieku — za „wnikliwe rozważania nad naturą ludzką".



3 *Bez sprec*
George C. Sc

Podczas uroczystości Hitchcock wy-
osił przemówienie, w którym z
łaściwym sobie poczuciem humoru
owiedział: *„Morderstwo może być
ardziej zabawne dla ofiary, gdy oto-
enie jest przyjemne, a zamieszani
zbrodnię ludzie — kulturalni, tak
łaśnie, jak na dzisiejszym zebra-
u".*

Kto, co, gdzie?

**ONDYN. Richard Chamberlain, pa-
iętny doktor Kildare, objął główną
olę w filmie „Baranek“ Roberta Bol-
. Jego partnerką jest Sarah Miles.**

**ARYŻ. Bezpośrednio po ukończeniu
Niezwykłej wizyty“ — Marcel Car-
é przeniesie na ekran następny
twór Herberta G. Wellsa. Będzie
m „Nowoczesna utopia“.**

**ZTOKHOLM. Komik amerykański
erry Lewis (zdjęcie 4) kręci w
zwecji zdjęcia plenerowe do swego
ajnowszego filmu pod bardzo dłu-
m tytułem: „Dzieje nieszczęśliwego
lowna, któremu udało się w kace-
e zostać człowiekiem, jakim zawsze
ragnął być“.**

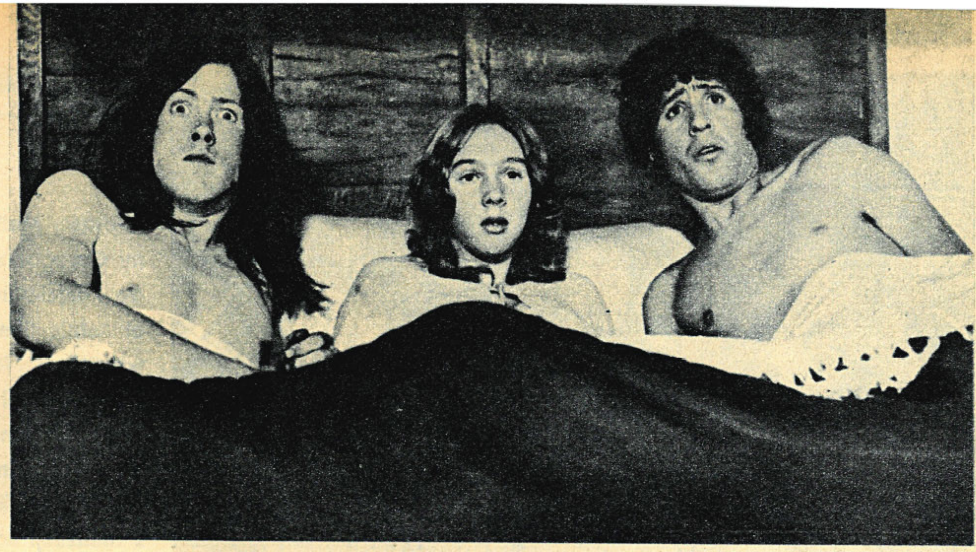
**RAGA. Vladimir Sis pracuje nad
ontażem „Śpiewającego filmu“, któ-
y będzie się składał z najciekaw-
zych fragmentów muzycznych powo-
ennych filmów czeskich. Helena Von-
račkova i Valdemar Matuška będą
ełnić role konferansjerów, łączących
oszczególne partie przy pomocy po-
ularnych piosenek.**

**ARYŻ. Luis Buñuel zrezygnował z
daptacji „Mnicha“ Matthewsa Lewi-
sa. Film według jego scenariusza
akręci Ado Kyrou, znany krytyk i
dmirator twórczości autora „Viridia-
y“. W głównych rolach występują:
ranco Nero jako mnich, który sprze-
ał duszę diabłu, i Nathalie Delon,
tóra jest tu piękną i niepokojącą
ysłanniczką piekieł.**

**ONDYN. Bitwa pod El Alamein bę-
zie tematem filmu batalistycznego
Bohaterowie“. W rolach głównych:
osanna Schiaffino, Rod Steiger i Da-
id Niven, który służył w brytyjskim
orpusie afrykańskim.**

**OFIA. Zachari Żandow kończy zdję-
ia do filmu „Świt nad Drawą“,
tóry odtworzy wydarzenia wojenne
roku 1944.**

anej idei
Diana Rigg



5 *Słynny poemat*
„Opowieści kanterberyjskie“

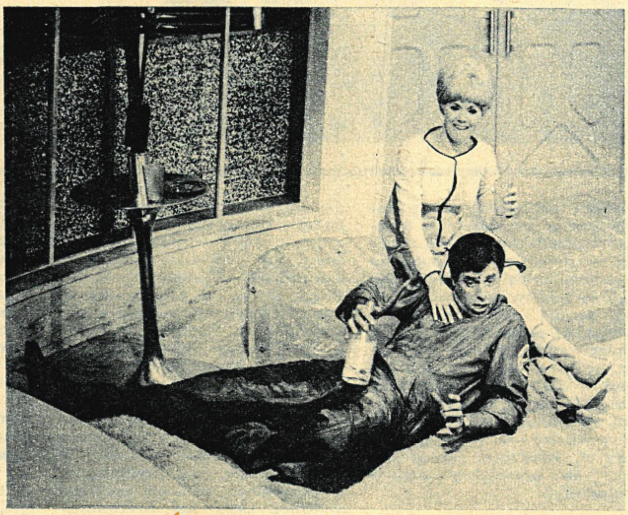
Premiery...

„Wspólnicy ostatniej szansy”

Bohaterem nowego filmu Richarda Fleishera jest stary gangster, Harry Garmes, który po dziewięciu latach bezczynności powraca do dawnego procederu. Na polecenie tajemniczych szefów ułatwia ucieczkę więźniowi, ukrywa go w swojej ciężarówce i wiezie na spotkanie ze zleceniodawcami. Wkrótce młody uciekinier wymusza na Garmesie sprowadzenie swej przyjaciółki i dalszą podróż odbywają już we troje. Gdy przybywają na miejsce, okazuje się, że więzień ma zostać zabity. Taki obrót sprawy zaskakuje starego gangstera: choć otrzymał już należność za usługi, śpieszy z pomocą swym pasażerom. Wszystkim trojgu udaje się zbiec. Wkrótce przybywają na brzeg rzeki, gdzie czeka na nich statek. Ale stary Garmes nie wejdzie już na pokład. Dosięgnie go kula tajemniczych szefów.

Scenariusz filmu jest pełen luk i niejasności. Widz może obserwować tylko fakty, nie otrzymuje żadnych wyjaśnień. Nie wiadomo kim są bohaterowie, niezrozumiałe są ich posunięcia. W miarę upływu akcji proste sprawy coraz bardziej się komplikują. *„Scenarzysta nie miał sprecyzowanej idei* — pisze Louis Chauvet w »Le Figaro« — *a reżyser w zręcznych chwytach kompozycyjnych stara się ukryć brak wprawy”.*

Na uwagę zasługują znakomici odtwórcy dwóch głównych ról: George C. Scott (zdjęcie 3) i Tony Musante. Trish Van Devere jest nieco słabsza, zbyt mocno osadzona w tradycyjnej konwencji kobiety-wampa.



4 *Nieszczęśliwy klown*
Jerry Lewis i Connie Stevens

Projekty

Dwa filmy Reichenbacha

Znany dokumentalista François Reichenbach zamierza zrealizować film fabularny „Zło morza“, w którym opowie historię ekstrawaganckiej podróży nad Morze Śródziemne dozorcy pewnego pensjonatu i dwojga młodych ludzi — pensjonariuszy. W pogoń za nimi wyruszą dyrektorka zakładu wraz z mężem. W rolach głównych wystąpią prawdopodobnie: Raymond Devos, Patrick Pann, Jane Birkin (zdjęcie 1), Alice Sapritch oraz Jacques Portet. Termin rozpoczęcia zdjęć wyznaczono na koniec sierpnia.

Inny projekt Reichenbacha — to film autobiograficzny. Przez prawie pół wieku życie twórcy było związane z Paryżem, dlatego swój film chciałby nazwać: „Paryż przeżyty przez Françoisa Reichenbacha“. Byłaby to, jak twierdzi autor, swoista replika na „Rzym Felliniego“.

Obyczaje

Cenzura przeciw Pasoliniemu

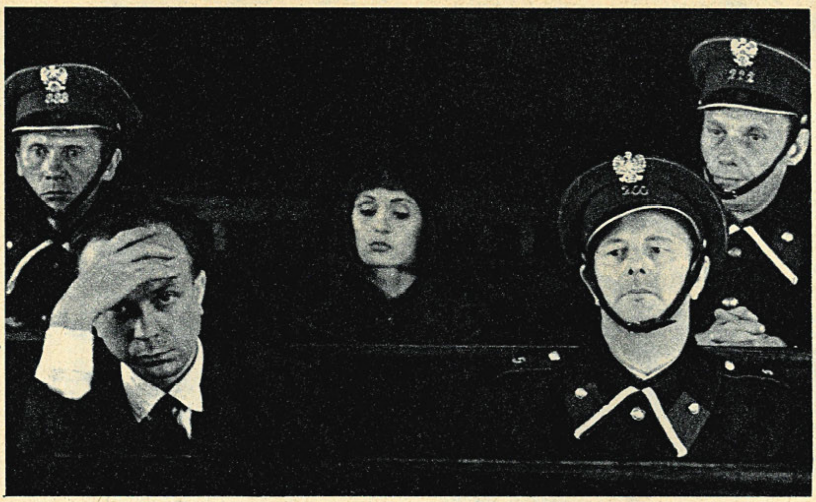
Włoska cenzura zakazała w pierwszej instancji rozpowszechniania nowego filmu Pier Paolo Pasoliniego „Opowieści kanterberyjskie”, (zdjęcie 5), opartego na słynnym poemacie Geoffreya Chaucera (1343—1400). Decyzja ta wywołała wiele protestów postępowej opinii publicznej we Włoszech; m. in. zareagowało ostro Stowarzyszenie Krytyków Filmowych oraz oba związki realizatorów.

Ciekawostki

Włosi o więzieniach i sądownictwie

Międzynarodowe sukcesy takich filmów, jak „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem“, czy „Zeznania komisarza policji przed generalnym prokuratorem“ — skierowały uwagę producentów włoskich na wymiar sprawiedliwości i stosunki w więziennictwie. Powstają coraz to nowe utwory o podobnej tematyce, zarówno dramaty jak i komedie, realizowane przez głośnych reżyserów. Franco Giraldi ukończył „Super świadka“ z Ugo Tognazzim i Moniką Vitti; Damiano Damiani — dramat obyczajowy „Śledztwo skończone: zapomnijcie o wszystkim“ z Frankiem Nero w roli głównej, o którym pisaliśmy niedawno w rubryce „Filmy, o których się mówi“ (nr 13/71); Nanni Loy — komedię „Zatrzymany w oczekiwaniu na rozprawę“ z Alberto Sordim; Dino Risi — tragifarsę „W imieniu narodu włoskiego“ z Vittorio Gassmanem.

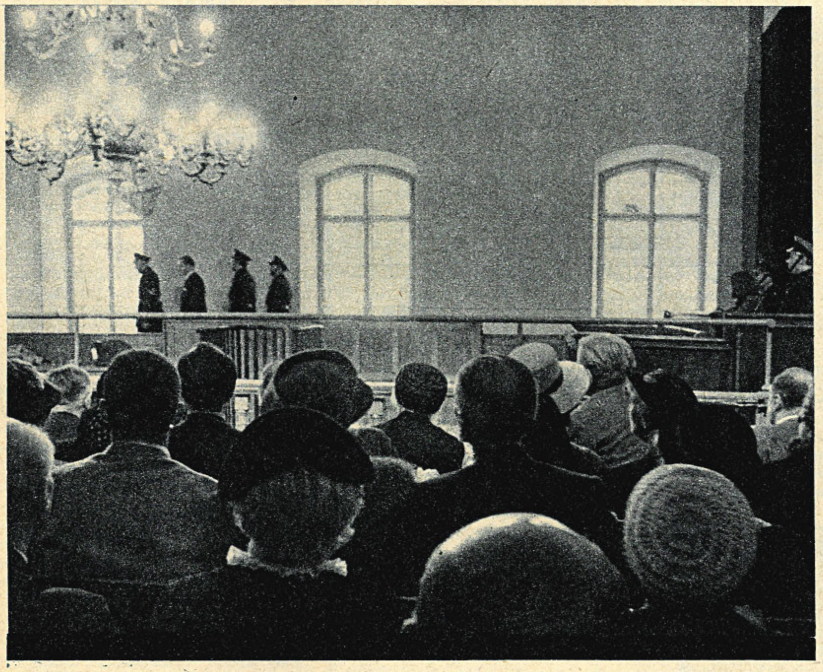
W ślad za znanymi reżyserami postępują coraz częściej realizatorzy niższej rangi, kręcąc na ten sam temat filmy komercjalne, pozbawione walorów społecznych i poznawczych.



Franciszek Trzeciak i Anna Borowa w rolach Maliszów

„Sprawa Maliszów", debiut fabularny Grzegorza Królikiewicza, należy do najciekawszych realizowanych aktualnie filmów. Niebanalnie opowiedziana historia degrengolady dwojga ludzi przypomina o sytuacji społecznej, która doprowadziła do zbrodni. O filmie Królikiewicza już pisaliśmy. Dziś — reportaż z realizacji scen sądowych, charakterystycznych dla jego metody.

CZŁOWIEK I SYTUACJA



Zapis tych scen wypełnia trzecią część scenopisu. Pomiędzy dokonaniem zbrodni, niszczeniem śladów po niej a sądem, przewidziano tylko jedną scenę, rozgrywającą się w luksusowym hotelu: pełną wewnętrznego niepokoju, koszmaru wspomnień, niepewności co do intencji partnera, depresji. W warstwie dźwiękowej uzupełnia ją głos spikera, odczytującego akt oskarżenia przeciwko Janowi Maliszowi i Marii Maliszowej postawionym przed wymiarem sprawiedliwości za dokonanie zabójstwa trzech osób, usiłowanie zabicia czwartej i zrabowanie dużej sumy pieniędzy.

Głos spikera odczytującego oskarżenie łączy obie sytuacje — w hotelu i w sądzie. Pierwsze ujęcie ma być następujące: *„Przez nieostre morze głów widzów, siedzących na sali sądowej. U góry, z lewej strony kadru, wchodzi mała głowa Malisza, dotyka prawie górnej krawędzi kadru; reszta ciała Malisza zasłonięta falami nieostrych głów — to tonie, to znów wyłania się".*

Zdjęcia do tych scen kręcono w Krakowie, w budynku sądu przy ulicy Senackiej, gdzie przez wiele lat zapadały wyroki w najpoważniejszych sprawach.

Jak w całym filmie Królikiewicza — i tu asceza posunięta do ostateczności. W olbrzymiej, wysokiej sali ława oskarżonych, za barierą — ławki dla publiczności, z sufitu zwisa ogromny antyczny żyrandol. Na ławie oskarżonych — Malisz, nieco nad nim Maliszowa; pilnują ich policjanci. Dwie kamery obserwują scenę: jedna ustawiona na wprost ławy oskarżonych, druga, wędrująca, podgląda inscenizowane sytuacje z różnych punktów sali.

---

plamy na ekranie

MAŁY DROGERZYSTA

Jest dziś człowiekiem znanym na całym globie, popularnym w Stanach, architektem — cóż z tego, że zakulisowym — wielu posunięć dyplomacji amerykańskiej; zwłaszcza zaś zyskał sławę pośrednicząc w porozumieniu amerykańsko-chińskim, co było rewelacją światowej polityki początku lat siedemdziesiątych. Przyjmują go głowy państw, odbywa tajemnicze, poufne rozmowy, rzuca bon-motami powtarzanymi potem na pierwszych stronach dzienników, by znów zagrzebać się jak borsuk w Białym Domu. Dziennikarze twierdzą, że w domenie polityki zagranicznej sprawuje faktyczną władzę w Waszyngtonie. Henry A. Kissinger: czy to jest postać na prawdziwy dramat współczesny?

Harvardzki naukowiec z manierami playboya, imigrant z wyglądem niemieckiego privat-docenta, na zdjęciach niewysoki, ponoć też z tego powodu mocno zakompleksiony, jak twierdzi francuska dziennikarka Danielle Hunebelle. 48 lat, 40 tys. dolarów rocznie, 90 minut codziennej rozmowy z Nixonem. Ktoś napisał: „Oficjalne tytuły Kissingera są skromne, ale od czasów Einsteina żaden imigrant, niemiecki Żyd, nie był tak wszechmocny w Stanach Zjednoczonych". Kiedy się go ogląda na kronice filmowej, bije zeń przede wszystkim ogromna próżność: te gesty niedbałe, ręce nieodmiennie w kieszeniach. Podobno czuje się najlepiej, kiedy jest adorowany. Czy w tej jego demaskacji nie kryje się klucz do postaci z jakiegoś politycznego dramatu? I czy mógłby nas zaintrygować jako bohater spektaklu kinowego?

Jest tajemniczy i zawsze ukryty w cieniu Wielkiego Dyrygenta. Lecz kogóż nie interesuje, jak lęgną się decyzje, które potem nabierają mocy i wagi światowej? Pewnie, skrytość działań jest odwrotną stroną potrzeby rozgłosu, zapewne to współistnieje w nim. Ale czyż to wystarczające, by móc stworzyć wokół postaci, już w sztuce, nimb rzeczywistej tajemniczości?

Powiedzmy więcej, dajmy mu tyle, ile sam myśli o sobie. Więc niechaj nawet sądzi, że jest architektem świata. Jako filtr myśli

Gdy rozmawiałam z reżyserem jeszcze przed realizacją, zapowiadał, że on sam będzie sędzią, oskarżycielem, obrońcą. Widzę go teraz w tych rolach, gdy stoi obok kamery, ustawionej naprzeciw oskarżonych i prowadzi z nimi dialog.

Założeniem reżysera jest, że w filmie nie będzie pytań sędziów, oskarżycieli, obrońców, zeznań świadków. Uznał, że pokazywanie pełnej dramaturgii sądowego przewodu stałoby się w tym filmie nierealistyczne. W życiu proces jest bowiem dialogiem stron, odsłaniającym przeszłość przestępców; w „Sprawie Maliszów" przeszłość zbrodniarzy jest znana; konflikt nie przebiega na linii sąd-oskarżeni. Oni przyznają się od razu. Królikiewicz próbuje natomiast ukazać konflikt człowieka w sytuacji ostatecznej. Ważny jest dla niego tok odpowiedzi Maliszów — to, dokąd ich doprowadzą, w jaki sposób ich określają.

Odpowiedzi padną w wyniku dialogu reżysera z aktorami; następnie w montażu pytania zostaną wycięte.

Sceny sądowe uzupełnią także obserwacje niejako „prywatnych" zachowań aktorów: ich zmęczenia, rozkojarzenia, nie kontrolowanych reakcji na zachowanie reżysera albo partnerów. Dlatego rejestracja tych ujęć przebiega w zmiennym rytmie: w skupieniu, a nawet w pewnym napięciu, gdy aktorzy odpowiadają na pytania zadawane im spod kamery, to znów w rozluźnieniu i rozleniwieniu, gdy pozostawieni samym sobie mają do zaofiarowania kamerze jedynie swoje spojrzenia i ruchy, ograniczone miejscem, na którym ich umieszczono.

Reżyser spodziewa się, że cała scena sądowa będzie jak mozaika złożona z rzeczywistych stanów psychicznych odtwórców ról Maliszów. Z tych mikroscenek ma wyniknąć „uczłowieczenie" dwójki bohaterów.

Pierwszą kwestią Malisza będzie prawdopodobnie: *„Ja do winy się poczuwam"*. Nastrój tego niebanalnego procesu zostanie zbudowany ze zbliżeń twarzy aktorów, detali przedmiotów świadczących o popełnionej zbrodni, z urywanych odpowiedzi, z muzyki.

Początkowo zaszczuty, złamany pytaniami, Malisz stopniowo zaczyna prezentować w sądzie własne racje moralne. Punktem zwrotnym będzie niepotrzebne pytanie o datę ślubu, na które odpowie: *„Nie pamiętam daty mojego ślubu, wiem tylko, że po ślubie nie miałem co jeść"*.

Maliszowa boi się. Mówi cicho, szepcze. Całą winę usiłuje wziąć na siebie, jak poprzednio Malisz chciał tylko siebie obciążyć.

Królikiewicz w racjach przypisanych Maliszowej zawarł posłanie swego filmu. Ona właśnie przezwycięża swą słabość. Jest cyniczna, a zarazem przejmuje prawdą. Ona uogólnia ich perypetie i sprowadza do konfliktu ze światem, w którym tak bardzo chcieli żyć. Jest w tym gorycz człowieka rozczarowanego. Na sali sądowej powie:

— *Ani wtedy, ani później — nie miałam jakichś szczególniejszych uczuć. I wykrycia nie bałam się zupełnie. Tylko miałam mimowolne uczucie grozy, ale szybko otrząsnęłam się z tego.*

Pauza — muzyka.

— *Nie. Oni nie są dla mnie tragedią. Nie mam dla nich ani jednej łzy.*

Pauza — muzyka.

— *Cały świat składa się tylko z tragedii takich niewinnych ludzi. A ja nie mam litości dla świata.*

Pauza — muzyka.

— *Bo nie ma już we mnie nic.*

Po ogłoszeniu wyroku Maliszowie promienieją. W interpretacji reżysera wynika to z przeświadczenia, że zdeprecjonowali wyższe racje sprawiedliwości, że je zagarnęli dla siebie. Zarazem stali się bohaterami mitu, ukazującego sprzeczność pomiędzy kwalifikacją moralną a prawną, czym wdarli się do pamięci społecznej.

* * *

Królikiewicz i Dziworski zakończyli już zdjęcia do „Sprawy Maliszów". Tak się składa, że w tym samym czasie, gdy realizował sceny sądowe, Królikiewicz odbierał nagrodę festiwalową za „Nie płacz". Po tym krótkometrażowym filmie jeden z angielskich krytyków powiedział, że polska kinematografia zyskała swojego Bressona. Czy „Sprawa Maliszów" potwierdzi tę opinię?

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

ZDJĘCIA ROMAN ŠUMIK

Nixona rozpatruje ewentualności wyboru i przedstawia je. Od tych wyborów zależy potem życie tysięcy ludzi np. w Wietnamie czy Kambodży. On nie jest jednak od tego, on jest od gry sił. Analityczny umysł intrygują sprężyny historii: jego idée fixe jest geopolityka nuklearna, obliczona na utrzymanie równowagi sil w świecie. Niech mu się zdaje, że steruje równowagą świata, który widzi mu się jako homeostat zmiennych; w tym próbuje naśladować swoich patronów, Metternicha i Bismarcka, owych wielkich konserwatystów epok rewolucyjnych. Równowagę opiera na stałym odstraszaniu siłą: siła jest dlań konieczna do uniknięcia katastrofy. Czy uważa, że „robi historię" na dopingu swej władzy? Czy nawet przy tych uzurpacjach mógłby już być postacią dramatyczną?

A może jest intrygujący jako osoba prywatna? Maxowi Frischowi zwierzał się w maju 1970 roku, że nie ma życia prywatnego, spędzając 14 godzin w Białym Domu (kiedyś o dziesiątej wieczorem do swego zastępcy: „może pan dysponować swoim czasem przez resztę dnia"). „Nie mam nawet chwili, by pomyśleć, czy moje teorie naukowe sprawdzają się w praktyce" — powiedział żonie pisarza. „Okropne zdanie"! — skomentował Frisch z wyraźną abominacją. Więc co jest jego życiem prywatnym? Oczywiście! Są nim zewnętrzne gesty na pokaz, owe fotografowanie się z aktorkami i pięknościami, uczestnictwa w ekskluzywnych przyjęciach. Tam żongluje przed wszystkimi swoim „obrazem", kreuje siebie na kogoś zadowolonego w pełni — jak to w Ameryce. Czy te zewnętrzne gesty ratują go jako postać i wydobywają jakiś rys ludzki i sympatyczny?

Rozgłos połączony z tajemniczością, władza decyzji połączona z pustymi gestami w stylu call-girl, a poza tym — czy można, nie odbierając mu inteligencji, uchwycić w nim jakąś konstytucję duchową? I czy byłoby dosyć danych, żeby stworzyć zeń prototyp charakteru? Przecież między gestami na pokaz a tajemnicą na pokaz — odkrywa się próżnia. W niej on, poniżej naszego zmysłu dramatycznego, poniżej naszego smaku. Krasnoludek, wyważający szale na wadze światowych sił, nie mógłby być ani personą dramatyczną, ani kinową. Małego Drogerzystę wyproszono by z każdej „fabryki snów".

KRZYSZTOF MĘTRAK

GEOGRAFIA NOWEGO KINA

W naszym przeglądzie nowych kinematografii pisaliśmy o sytuacji filmu w innych częściach świata. A oto kino kraju europejskiego, prawie nie znane widzowi polskiemu.

Dawne sukcesy
„Duero, głodna rzeka" Manuela de Oliveiry

Intelektualny bezruch, w jaki portugalski faszyzm pogrążył od dziesięcioleci swój kraj, odbił się szczególnie dotkliwie na życiu filmowym. Inne systemy totalitarne (Niemcy Hitlera czy Włochy Mussoliniego) traktowały kinematografię jako sprawne narzędzie propagandowe, oddziaływające na niedostatecznie wyrobione warstwy społeczeństwa. Produkcja i dystrybucja filmowa znalazły się tam pod troskliwą opieką i kontrolą. Nie sprzyjało to wprawdzie rozwojowi sztuki, ale zapewniało rozbudowę bazy technicznej i sieci kin. W państwie Salazara nic podobnego się nie stało. Oto bilans: niespełna 400 sal kinowych, z których ledwie czwarta część jest czynna codziennie, widzowie chodzą statystycznie

PORTUGALIA

„ZAPOMNIANE PRZEDMIEŚCIE EUROPY"

trzy razy w roku do kina, filmy realizowane są dorywczo i prymitywnie; powstają głównie krótkometrażówki, fabularnych — nie więcej niż 3—4 w ciągu roku i to o znikomych wartościach.

Ten obraz „osiągnięć" kinematografii portugalskiej byłby niepełny, gdybyśmy nie dodali, że wyświetla się stosunkowo dużo filmów zagranicznych: amerykańskich, francuskich, włoskich. Wszystkie opatrzone są napisami, bo w kraju o blisko 80 procentach analfabetów nie istnieje dubbing. Zabieg to celowy: nie dla zachowania narodowego kolorytu importowanych filmów, lecz dla skutecznego odcięcia mas od kina. Dodatkowo służy temu wysoka cena biletów wstępu.

Pod koniec lat pięćdziesiątych „zapomniane przedmieście Europy", według gorzkiego określenia portugalskiego intelektualisty, poczęło jednak ulegać nowym wpływom pochodzącym z dynamicznej, choć dalekiej Brazylii oraz sąsiedniej Hiszpanii. Przezwyciężanie stagnacji było związane z żywiołowym rozwojem klubów filmowych: powstało ich kilkadziesiąt, grupowały z górą 35 tysięcy członków. Rychło jednak, po okresie pewnego niezdecydowania, władze dopatrzyły się tu antyrządowych tendencji i przystąpiły do aktów represyjnych. Na początku lat sześćdziesiątych ruch klubów filmowych został skutecznie sparaliżowany. Ferment jednak pozostał.

Pierwsze sukcesy artystyczne kinematografii portugalskiej historycy wiążą z nazwiskiem seniora tamtejszych filmowców, Manuela Oliveiry. Jako dwudziestoparoletni debiutant, Oliveira nakręcił w 1931 roku krótkometrażowy reportaż „Duero, głodna rzeka", nie ustępujący najlepszym ówczesnym osiągnięciom światowego filmu dokumentalnego. W 1942 roku Oliveira zrealizował film fabularny „Aniki Bobo", o życiu biedoty portowej w swoim mieście rodzinnym, Oporto. Tytuł zaczerpnięty został z żargonu portowych uliczników, którzy grali tam główne role. Georges Sadoul zaliczył ten film do prekursorów włoskiego neorealizmu. Jednakże Manuel Oliveira nie umiał wykorzystać swego talentu i sukcesu, nie miał zdolności organizacyjnych ani zmysłu komercjalnego. Po realizacji „Aniki Bobo" przerwał działalność artystyczną na wiele lat.

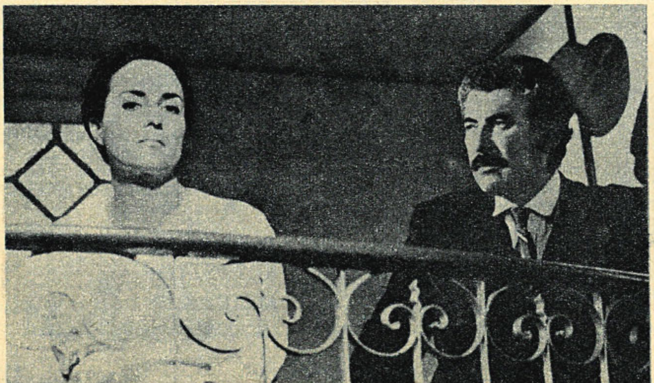
Człowiekiem, który ponownie ożywił kinematografię w Portugalii, był Antonio da Cunha Telles, wychowanek paryskiej szkoły filmowej (IDHEC) i redaktor lizbońskiego magazynu filmowego. W latach 1963—1966 da Cunha Telles wyprodukował w swej wytwórni cztery filmy fabularne: „Zielone lata" i „Zmienione życie" Paulo Rochy, „W niedzielę wieczorem" Antonio de Macedo i „Bellarmino" Fernando Lopesa. Wspólnym i dominującym tonem tych filmów, różniących się zresztą stylem, temperamentem i talentem swoich twórców, jest uczucie niepokoju i niezadowolenia, nurtujące postępowe koła portugalskiej burżuazji.

Te pierwsze ambitne próby, zauważone także za granicą, nie zdołały zapewnić producentowi nawet zwrotu kosztów. Da Cunha Telles zbankrutował i zamknął wytwórnię; do roku 1969 nie zrealizowano w Portugalii ani jednego filmu fabularnego. Dopiero w tym właśnie roku sam Telles stanął za kamerą. Jego film „Koło", pokazany na festiwalu w Cannes w ramach Tygodnia Krytyki, podejmuje dawny temat: bohaterka opuszcza burżuazyjne środowisko i próbuje żyć swobodnie, nie umie jednak wyzwolić się spod obsesji grożącej jej niechybnie katastrofy. W rok później Antonio de Macedo nakręcił swój drugi film pełnometrażowy „Psi wstręt", który zyskał przychylną ocenę międzynarodowej krytyki podczas festiwalu w Bergamo. Macedo zrealizował swój film środkami na wpół chałupniczymi, z udziałem aktorów-amatorów oraz członków koła artystycznego uniwersytetu w Lizbonie. W na pół dokumentalnym stylu Macedo opowiada o zetknięciu się grupy filmowców, realizującej film w plenerze, ze spontaniczną manifestacją polityczną okolicznej ludności. Oba te filmy uważane są za drugi start portugalskiego nowego kina.

Tym razem warunki wydają się bardziej sprzyjające. Pojawiła się grupa młodych filmowców, z których wielu kształciło się w szkołach i wytwórniach zagranicznych, niekiedy pod okiem bardzo wybitnych realizatorów. Z inicjatywy pokolenia trzydziesto- i czterdziestolatków powstał Portugalski Ośrodek Filmowy, rodzaj spółdzielni, przypominającej w układzie organizacyjnym polskie zespoły filmowe; jego zadaniem jest gromadzenie i podział funduszów na produkcję. Młodym udało się uzyskać subwencję od bogatej fundacji kulturalnej Gulbenkiana w Lizbonie; planują w roku bieżącym realizację 5 filmów fabularnych. Wiedzą, że muszą to być filmy o niskich budżetach, które nie mogą przynieść deficytu. Głównym ich celem jest obudzenie w społeczeństwie, ciągle jeszcze ogarniętym kulturalną martwotą, potrzeby chodzenia do kina.

Filmowcy zrzeszeni w Ośrodku nie mają jednolitego programu i nie starają się go sformułować. Dumni są z tego, że wciągnęli do pracy weterana — Manuela Oliveirę, któremu umożliwili — po latach — nakręcenie filmu fabularnego „Przeszłość i teraźniejszość". Antonio Pedro de Vasconcellos, jeden z najmłodszych, stypendysta fundacji Gulbenkiana, który w roku ubiegłym debiutował filmem fabularnym „Stracone za sto, stracone za tysiąc", oświadczył: — *Nasze poglądy artystyczne i polityczne są częstokroć kontrowersyjne. Co do jednego jesteśmy wszyscy zgodni: domagamy się, by kino zostało uznane za bardzo ważny czynnik kulturalny w naszej rzeczywistości.*

Opr. T.K.

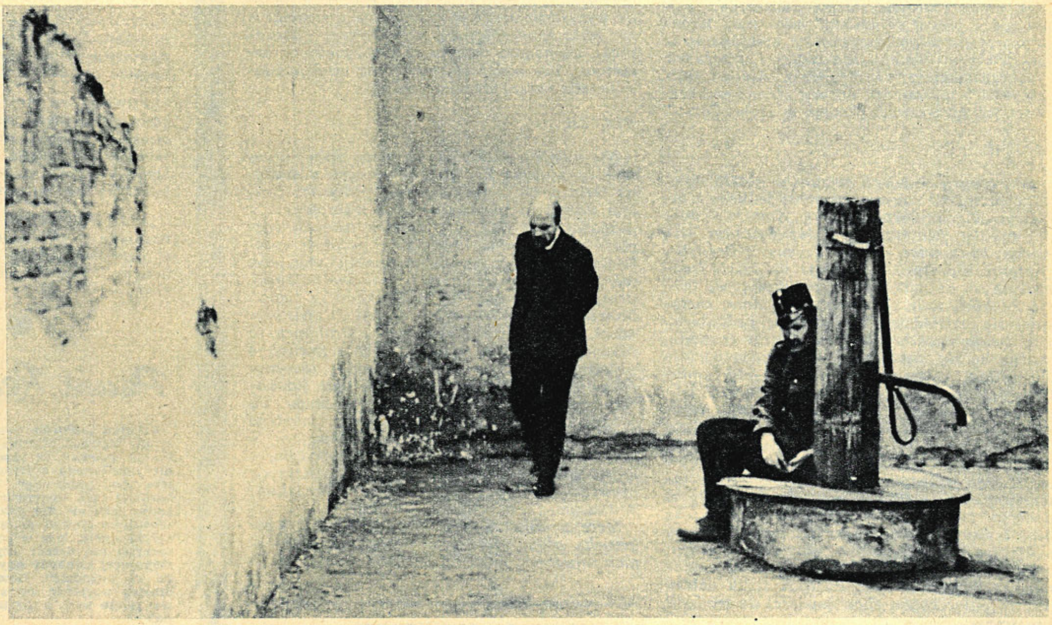


Współczesne niepokoje
„Pszczoła na deszczu"
Fernando Lopesa

EPIKA I LOSY JEDNOSTKI

W radzieckim czasopiśmie „Sowietskij Ekran" ukazał się artykuł Siergieja Jutkiewicza „Spór stary, spór nowy", w którym autor zastanawia się nad współczesnym widzeniem bohatera filmowego oraz stosunkiem krytyki zachodniej do kinematografii krajów socjalistycznych. Artykuł przedrukowujemy z niewielkimi skrótami.

Twórca jest nierozerwalnie związany z czasami, w jakich żyje. Talent, doświadczenie, maestria — wszystko to pięknie! Ale tylko wtedy, kiedy bogactwo to zostaje pomnożone przez odczucie współczesności, rodzą się w sztuce zjawiska naprawdę interesujące. Związek ze swoją epoką obowiązuje także, gdy zwracamy się ku przeszłości.



Film — monolog
„Lenin w Polsce"
Siergieja Jutkiewicza

Wiem o tym z własnego doświadczenia i z doświadczeń moich kolegów.

Ani Gabriłowicz, ani Sztrauch, ani ja — nie mogliśmy powtarzać w „Opowieściach o Leninie" głośnego filmu „Człowiek z karabinem". A w filmie „Lenin w Polsce" postawiliśmy przed sobą znacznie bardziej skomplikowane zadania. Opierając się, jak zawsze, na faktach i dokumentach, dążyliśmy do tego, aby spożytkować w tym filmie wszelkie środki współczesnego języka filmowego, ukazać wszechstronnie indywidualność Lenina, zwłaszcza — Lenina-myśliciela. Poszukując najbardziej wyrazistej formy, doszliśmy do filmu-monologu.

Wszystkie dzieła naszej klasyki filmowej są przeniknięte duchem swych czasów. Postacie rewolucjonistów w filmach Eisensteina, Pudowkina i Dowżenki, a później Czapajew, Maksym, delegat floty, Szczors, młodzież Gierasimowa, członek rządu Aleksandra Sokołowa — wszyscy oni byli odkryciem i wcale nie pasowali do ustalonych poprzednio kanonów. Dzisiaj, nie wiadomo dlaczego, zapomina się, że wiele z tych filmów wywoływało — jeżeli nie protesty, to w każdym razie obawy. Onieśmielała oryginalność charakterów, romantyczna podniosłość — w postępowaniu jednych, zewnętrzna pospolitość, przyziemność — innych.

Bohaterowie ci są teraz powszechnie uznawani, stawiani za przykład. Jakby te wzorce nie były piękne, powtarzanie ich dzisiaj oznaczałoby działanie ahistoryczne: powielanie w sztuce nie ma szans, i ja osobiście nie podzielam obaw tych, którzy nie dostrzegają owocnych poszukiwań w radzieckiej kinematografii ostatnich lat.

Temat pierwszych lat rewolucji, wojny domowej — jest, jak dawniej, atrakcyjny dla radzieckich twórców. Ale Gubanow („Niezłomny"), Diujszen („Pierwszy nauczyciel"), Tania Tiotkina („Trzeba przejść i przez ogień") niewiele przypominają bohaterów filmowych lat trzydziestych. Odziedziczyli wprawdzie wiarę w słuszność ludowej sprawy, zapał, czasem nawet naiwny fanatyzm, niemniej autorzy bardziej uważnie wnikają w ich życie duchowe, tworzą charaktery nie tylko monolityczne, lecz i głęboko zindywidualizowane.

W zrozumieniu psychologii, nastrojów, medytacji naszych współczesnych wiele pomógł mi obraz naszej młodzieży, zawarty w filmach Chucyjewa, Osepjana, Danieliji, Joselianiego. Bez względu na zawód, charaktery — wyróżnia ich poziom intelektualny. Widzę więc, jak ludzie lat pięćdziesiątych różnią się od swych rówieśników z lat sześćdziesiątych, tym bardziej zaś — siedemdziesiątych. Dzięki autorom tych filmów jesteśmy świadkami interesującej ewolucji w sposobach realizacji, w rozstrzyganiu moralnych i społecznych problemów współczesności. Nie oglądamy tam wcale „idealnych bohaterów" w abstrakcyjno-dogmatycznym rozumieniu tego określenia.

A przecież nieraz czyniono próby stworzenia w sztuce jakiegoś „idealnego" człowieka. I — jak słusznie pisze W. Litwinow w styczniowym numerze czasopisma „Kommunista" — próby te kończyły się niepowodzeniem, gdyż *„tajemnica sztuki na tym polega, że im bardziej twórca przenika w głąb ludzkiej indywidualności, tym bardziej utwierdza się w przekonaniu, że odnalazł to prawdziwe »ludzkie oblicze«"*.

Nie wszyscy twórcy i krytycy podzielają ten punkt widzenia. Niektórym wydaje się, że pogłębiona analiza psychologiczna postaci ujemnie oddziaływuje na obywatelskie posłanie filmu, jest sprzeczna z tradycjami kina radzieckiego. Ciekawe, że wyznawcy tych poglądów (według mnie — scholastycznych) spotykają się z niektórymi przedstawicielami postępowej krytyki zachodniej. Zdawałoby się, że to paradoks! Ale jest w tym pewna prawidłowość. Postępowi twórcy na Zachodzie, zmęczywszy się bezpłodnym szperaniem w subtelnościach „egzystencji", zwrócili się wreszcie ku socjalnym problemom współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego. Odkrywają dla siebie nowy, społeczno-polityczny wymiar świata. Doprowadziło ich to do kina politycznego, którego poetyka jest najbliższa epickim tradycjom kinematografii radzieckiej. Dążąc do oddania patosu zrywów ludowych, autorzy wielu politycznych filmów świadomie ograniczają swe zainteresowanie dla jednostek. Są tak przejęci swym publicystycznym posłaniem, że ze zdumieniem, a nawet dezaprobatą spoglądają na nasze dzisiejsze filmy, zajmujące się uważnie indywidualnymi losami ludzkimi. Wydaje im się to niezgodne z rewolucyjnymi tradycjami naszej sztuki.

My zaś, twórcy z krajów socjalistycznych, ciesząc się z politycznej pasji i obywatelskiej świadomości realizatorów tych zachodnich filmów, nie możemy nie zauważyć, że — zapatrzeni na najlepsze dzieła naszej rewolucyjnej kinematografii — powtarzają jednocześnie jej dawne błędy. I dlatego niektóre z tych utworów nieco nas martwią prostolinijnością swych rozwiązań.

Nie ulega wątpliwości, że ta „dziwna niezgoda" to zjawisko przejściowe. Każda ze stron przejdzie w swej twórczości przez polemiczne skrajności i zrozumie, że wszechstronność i historyczność spojrzenia nie wyklucza psychologicznej pełni obrazu. I wtedy to, co obywatelskie i to, co intymne, historyczne i psychologiczne — objawi się w harmonijnej jedności. Sądzę, że ten etap rozwoju sztuki filmowej przyniesie wiele dzieł znaczących. Nadzieje te wiążę przede wszystkim z kinematografią radziecką i jej młodym pokoleniem.

SIERGIEJ JUTKIEWICZ

● NIE MA PUBLICZNOŚCI ● KOMIKS I TEORIA ZNAKÓW ● TEATR BLISKI KINU ● NA ŻYWO O POLSCE ●

WTOREK

Jeszcze z Dni Polskich w Miluzie. W ciekawym tutejszym Muzeum Druku Tekstylnego (maszyny drukarskie, od najstarszych poczynając) piękna wystawa pasów słuckich z XVIII wieku, w tym niektóre tkane we Francji, i bogaty zestaw polskich strojów regionalnych. W Bibliotece Miejskiej ekspozycja naszej młodej grafiki, za mała i za skromna w sensie doboru autorów (najlepsze prace Teresy Jakubowskiej, ale, to już dojrzały grafik). Wreszcie w Wyższej Szkole Dekoracyjnej znakomita wystawa polskiego plakatu z ostatnich lat. Najciekawsze plakaty teatralne, a wśród nich prace Starowieyskiego, Świerzego, Cieślewicza i plakat „Hamleta" autorstwa Krauzego i Mroszczaka (dwukrotnie powtórzony w wersji czarno-białej i lila-zielonej wizerunek „rozkrzyżowanego" królewicza). Ale na tych wszystkich wystawach nie ma prawie publiczności, jak na polskich filmach w kinie „Corso".

ŚRODA

W wolnych chwilach czytam w hotelu świeżo wydaną, ofiarowaną mi przez jednego z tutejszych dziennikarzy, książkę „Komiks — próba analizy semiotycznej". Jej autorem jest młody naukowiec, Pierre Fresnault-Deruelle, profesor literatury. Analizuje on kilka francuskich serii komiksowych, posługując się teorią znaków. Robi to bardzo dokładnie, chciałoby się powiedzieć z niemiecką pedanterią. Czy teoria znaków zdaje tu akurat egzamin, można by się zastanawiać, bo analiza wydaje się nazbyt „wewnętrzna", podczas gdy semiologia byłaby raczej bardziej pomocna przy badaniach „zewnętrznych" (komiks jako znak współczesnej kultury masowej, komiks jako „podliteratura" itd). Ale i tak książka ta uczy czytać „pismo obrazkowe", pomaga wglębić się w jego stylistykę i poetykę. Czytelnika interesującego się filmem czy telewizją uczy w dodatku, że nieruchome obrazki komiksów są niby tamtymi technikami rozłożonymi na fazy statyczne, na „zdania" i „słowa", na obraz, tekst, szmer (graficznie oddany), co uświadamia, że komiks prędzej do tych sztuk należy niż (co autor chyba chce dowieść) do tradycji literackiej.

Kupiłem „Tintina" i „Pilote'a", komiksowe pisma francuskie. Jakbym miał w ręku wczesne nowele czy oglądał pierwsze filmy, czy może nawet Hitchcocka (seria w „Tintinie", „Przebudzenie olbrzymów", jest historią pewnej wyspy, której skały mają ludzkie kształty; i przypomina ona chwilami, również kształtem owych skał, „Północ, północo-zachód" autora „Ptaków")!

CZWARTEK

Tak się złożyło, że jedna z imprez na Dniach Polskich łączy się z moimi komiksowymi lekturami. Chodzi o wrocławski teatr lalek „Chochlik". Dali przedwczoraj spektakl w Teatrze Miejskim Miluzy. Bardzo się podobali, chociaż publiczności wciąż mało. Na wieczór złożyły się dwie sztuki objęte wspólnym tytułem „Gra o pierwszej miłości": jedna to starofrancuska ballada „Rzecz o Aleksynie i Nikolecie", druga — „Szopka don Cristobala" Garcii Lorki. „Chochlik" jest teatrem lalki i aktora. Zespół gra „prymitywnie", podrabiając dobrze styl występów średniowiecznych żonglerów francuskich czy wędrownego teatru hiszpańskiego z okresu baroku. Lalki są toporne. Spektakl komentuje jednoosobowy „chór" (Andrzej Dziedziul, scenarzysta i reżyser spektaklu). Publiczność doskonale chwytała dowcip, tę umyślną naiwność inscenizacji, stary styl. Może także dlatego, że tamten teatr jest znów bliski dzisiejszemu kinu komercyjnemu czy historyjkom obrazkowym.

Dziś wieczorem, przy bardziej niż na występie „Chochlika" wypełnionej sali Teatru Miejskiego, koncert krakowskiego Tria Smyczkowego i pianistki Aleksandry Ablewicz. Wciąż się zastanawiam, czy Dni Polskie, które dla Miluzy, miasta przemysłowego, mają przede wszystkim wartość ekonomiczną (nawiązanie bliższej współpracy gospodarczej z zagranicą), wymagają udziału aż tak świetnych artystów i czy podobne szafowanie nimi podnosi prestiż naszej sztuki za granicą.

PIĄTEK

Nie mogłem dziś pójść na mecz piłki nożnej między drużyną Zagłębia Wałbrzych a drużyną Miluzy, bo w tych właśnie godzinach brałem udział w spotkaniu przed mikrofonem z gospodarzami Dni. Co tydzień tutejsza rozgłośnia regionalna organizuje podobne spotkania i dyskusje na różne tematy, trwające, jak ta, po parę godzin. Są nadawane na żywo, przeplatane muzyką lub wstawkami „z życia". Mówiło się o Polsce, o jej historii i współczesności, o sprawach poważnych i drobnych (o naszych tradycjach artystycznych i kuchni, o polskim potencjale gospodarczym i piosence ludowej). Na mój gust spotkanie było już nazbyt chaotyczne i wlokło się zbyt długo. Tu jednak właśnie spotkałem owego młodego człowieka (jest dziennikarzem radiowym), o którym wspominałem w zeszłym tygodniu, a który tyle wie o filmie polskim (i o naszych pisarzach dostępnych w języku francuskim: Witkacym, Gombrowiczu, Mrożku).

Mecz z piłkarzami Miluzy drużyna z Wałbrzycha zdążyła przegrać dosłownie w ostatnich minutach. Jakżeby inaczej!

ALEKSANDER JACKIEWICZ

krótki metraż

PYTANIA

Tego filmu nie zauważono na krakowskim festiwalu. Nie chodzi mi o zawarcie w tych słowach wyrazów ubolewania dla realizatora, który nie znalazł należnej mu satysfakcji, ale o zwrócenie uwagi na ciekawie zapowiadającego się autora. Andrzej Titkow zrealizował film pod bezpretencjonalnym tytułem „W takim niedużym mieście" i już nim samym sugeruje widzenie zjawisk niejako nieoficjalne, prywatne i osobiste. Interesuje go duchowy portret mieszkańców pewnego niewielkiego miasta, swą uwagę skupia przede wszystkim na ludziach młodych i środowiskach kulturalnie bardziej ożywionych. Gdybyśmy poszli śladem hurra-optymistycznego, gazetowego wyliczania, okazać by się mogło, że miasteczko znajduje się w kulturalnej awangardzie: jest w nim zespół dramatyczny, koło młodych pisarzy, zespół big-beatowy. Kamera ma jednak tę właściwość, że w rękach bystrego i wrażliwego obserwatora potrafi zarejestrować nie tylko deklaracje. Dlatego też odbieramy obraz tego świata jakby bez nerwu; oto inicjatywy nie poparte gorącą potrzebą, zdarzenia rozwleczone w sennej atmosferze.

Film Titkowa składa się z wielu mikroscenek, które konsekwentnie próbują wedrzeć się do środka portretowanych ludzi. Jest tu parę momentów na pozór błahych — zwłaszcza gdy opowie się je „własnymi słowami" — a które bezbłędnie tworzą specyficzny klimat. Oto na podmiejskim boisku grają w piłkę; ktoś z boku podbiega, by ją kopnąć do bramki, a potem spokojnie, krokiem człowieka, który ma dużo czasu, odchodzi; albo: w lokalu z wyszynkiem piwa patrzymy na młodego człowieka, który wszystkie swoje ambicje ulokował w artystycznym zdmuchiwaniu piany z czubka kufla.

Patrzenie Titkowa nie ma w sobie żółci, choć wiele obserwowanych sytuacji wystawia się pod obstrzał satyryka i prześmiewcy. Bohaterowie „W takim niedużym mieście" mają w sobie wczesnomłodzieńcze przekonanie, że wszystko jest jeszcze „przed" i że zdarzy się niejako samo przez się, jeżeli ma się zdarzyć. Natomiast autor filmu, pozbawiony tych złudzeń, stawia pytania: dlaczego to przekonanie, że wszystko jest „fajnie", jest jedynie pozorem?; co sprawia, że młodzi ludzie sfotografowani w tańcu — przywodzą na pamięć raz jeszcze chocholi taniec?

esw

„W takim niedużym mieście" (WFD) real. Andrzej Titkow

„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy). Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina kontestacji, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.

„GÓRY, RZEKI, LUDZIE" (Polska). Reakcje Wietnamczyków, którzy od trzydziestu lat nie zaznali pokoju, są bardziej wymowne niż obrazy drzew pozbawionych liści, zbombardowanych cmentarzy i kościołów.

„POKUSA" (Włochy). Teza — celibat księży jest przeżytkiem i fikcją. Ton — typowy dla włoskiego erotyzmu na wesoło.

„LEW W ZIMIE" (Wielka Brytania — USA). Historyczne plotkarstwo w najlepszym ga-

Nasi recenzenci pisali...

tunku, jakby tak pomyślane, żeby dorównać wytworności wielkiej Katharine Hepburn.

„ZAPROSZONA" (Francja — Włochy). Czegoż więcej wymagać od kina, jak nie prościutkich prawd o życiu, ładnych obrazków i jednej pięknej dziewczyny.

„KŁOPOTY Z CNOTĄ" (Jugosławia). Jugosłowiański młodzieniec w poszukiwaniu tzw. matczynego seksu. Zabawne, nasycone obserwacjami psychologicznymi.

„POWRÓT NA MIEJSCE WYPADKU" (Jugosławia). Wielki, zbiorowy dramat samooszustw miłosnych. Dramat gorzki, dlatego, że ci, którzy miłości potrzebują, obdarzają uczuciem tych, którzy chętnie darowiznę biorą, ale sami są niewypłacalni.

„JEDNA Z TYCH RZECZY" (Dania). Rozprawa z prezentowaną przez bohaterkę (i przez liczną grupę zachodniej młodzieży) postawą wobec świata, z życiem na cudzy koszt.

●

Panie Redaktorze!

Felieton „»Porno« a sprawa polska" Krzysztofa Mętraka wiernie odbija istniejącą sytuację. Prawda, że typowe sceny beznadziejnie sknoconego erotyzmu są płaskim chwytem „pod publiczkę". Właśnie w filmie najbardziej razi nieprzestrzeganie dziecinnej zasady: jeśli się nie znasz, nie dotykaj — bo zepsujesz! Mętrak podkreśla to z męską pewnością siebie, lecz w pewnym momencie głos zaczyna mu drżeć: „Żyjemy w czasach postępującej swobody obyczajowej i z tym trzeba się pogodzić". Brzmi to tak, jakbyśmy musieli pogodzić się z czymś, co spada na nas mimo woli, a my nie potrafimy temu zapobiec.

Tu nie ma się z czym godzić. Doszliśmy do punktu, w którym logikę cenimy wyżej niż przestarzałe, nie odpowiadające dzisiejszej sytuacji reguły. Ktoś powie, że reguły te tworzą zabytkowe wartości, zrodzone w ciągu setek lat. I nie pomyli się, jeśli uwzględni również to, że poza istniejącymi już wartościami — ludzie tworzą wciąż nowe, może całkiem odmienne, lecz nie gorsze od poprzednich. Stare wartości jednak nie zginą, pójdą do muzeum i być może po wielu latach odżyją na nowo, tak jak odżywają teraz te, które cenili niegdyś starożytni Grecy.

Krzysztof Mętrak skarży się, że za złą produkcję filmową ludzie winią krytykę. Jeżeli nie brać pod uwagę przykrej rzeczywistości, że najczęściej obrywa nie ten, kto zawinił, można znaleźć logiczne uzasadnienie tego stanu rzeczy. Jeżeli przeciętnemu widzowi coś się w filmie nie podoba — komu o tym powie, komu się poskarży? Koledze? A może napisze do jakiegoś czasopisma? Widz atakuje zatem krytykę, żeby znaleźć w niej sojusznika. Krytyka jest przecież w korzystniejszym położeniu, bo wie, kogo i jak należy atakować. Może korzystać z opinii widzów, przypominając, że to przecież dla nich produkuje się filmy.

Autor felietonu zauważył jednak, że są dwa obozy: „za" i „przeciw". Statystyki mówią jednak same za siebie: na przykład duża frekwencja na „Seksolatkach". Publiczność bez wahania połknęła przynętę — wiele mówiący tytuł. Nie chciałbym jednak być w roli twórcy na spotkaniu z tymi samymi widzami, którzy jeszcze niedawno cisnęli się w długiej kolejce do kasy.

Walka dwu obozów jest czymś naturalnym, ale niewiele zmagań daje się rozwiązać dzięki upływowi czasu. O co więc walczyć?

ROBERT KONDOR
Wrocław

IDZIEMY DO KINA

ADALEN 31

(tytuł oryginalny)

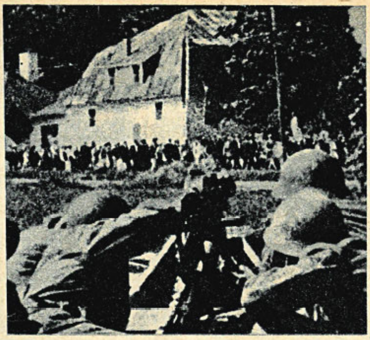
Scenariusz i reżyseria: **Bo Widerberg**

Zdjęcia: **Jörgen Persson**

Dźwięk: **Björn Öberg**

Wykonawcy: Kjell Anderson — **Peter Schildt,** jego matka — **Kerstin Tidelius,** Harald, jego ojciec — **Roland Hedlund,** Ake — **Stefan Feierbach,** Martin — **Martin Widerberg,** Anna — **Marie de Geer,** jej matka — **Anita Björk,** ojciec Anny — **Olof Bergström,** łamistrajk — **Olle Björling,** majster — **Pierre Lindstedt,** Nicse — **Jonas Bergström.**

Produkcja: Svensk Filmindustri (Szwecja) — 1969.



Wielka Nagroda Specjalna na festiwalu w Cannes — 1969. Historia strajku w małym mieście na północy Szwecji, w roku 1931, jest tutaj pokazana jako historia jednego z najpoważniejszych konfliktów społecznych tego kraju. Walka robotników z łamistrajkami, interwencja wojska i policji, ofiary w ludziach. Wierność faktom, ludzka prawda i wyrafinowana forma estetyczna.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

PRZEZ PUSTYNIĘ

(El Mal)

Scenariusz (według noweli **Gilberto Gazcona i Fernando Mendeza): Jesus Velazquez, Guillermo Hernandez i Gilberto Gazcon**

Reżyseria: **Gilberto Gazcon**

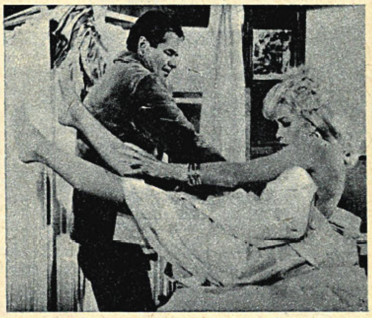
Zdjęcia: **Rosalio Solano**
Muzyka: **Gustavo Cesar Carreon**

Wykonawcy: dr Ruben — **Glenn Ford,** Perla — **Stella Stevens,** Pancho — **David Reynoso,** Antonio — **Armando Silvestre,** Blanca — **Adriana Welter,** Maria — **Dacia Gonzalez,** mechanik — **Pancho Cordoba,** szofer Manuel — **David Silva,** Violetta — **Maura Monti,** Fortunato — **Jose Elias Moreno,** Ofelia — **Rosa Gallardo,** szofer — **Quintin Bulnes.**

Produkcja: Cinematografica Jalisco i Columbia Pict. (Meksyk — USA) — 1966.

Barwna przygoda i sensacja, zrealizowana według wypróbowanych recept hollywoodzkich. W zagubionym w pustynnej okolicy obozie robotników drogowych przystojny lekarz przełamuje, dzięki miłości szlachetnej dziewczyny, apatię, która opanowała go po śmierci żony.

Dodatek: „Zdarzenie". Scenariusz: **Bronisław Zeman i Stanisław Korzonkiewicz.** Reżyseria: **Bronisław Zeman.** Zdjęcia: **Dorota Poraniewska.** Muzyka: **Zenon Kowalowski.** Scenografia: **Tadeusz Depa i Bronisław Zeman.** Produkcja: Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej — 1971. Barwny film wycinankowy.

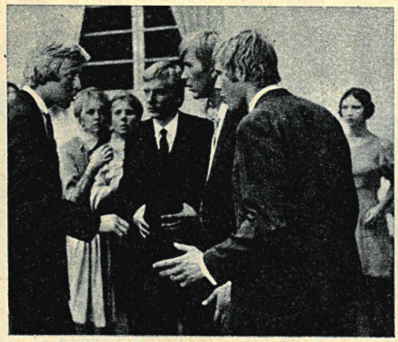


150 NA GODZINĘ

Scenariusz: **Edward Redliński**
Reżyseria: **Wanda Jakubowska**
Zdjęcia: **Krzyszof Winiewicz**
Muzyka: **Waldemar Kazanecki**
Wykonawcy: Marcin Dębik — **Marcin Sławiński,** Ania — **Anna Dziadyk,** ojciec Marcina — **Andrzej Balcerzak,** matka — **Bogdana Majda,** stryjek Łukasz — **Wiesław Michnikowski,** jego przyjaciel Antoni — **Henryk Machalica,** pani Aldona — **Barbara Wrzesińska,** jej mąż, Jimmy — **Andrzej Kopiczyński,** kierownik warsztatu samochodowego — **Roman Sykała,** Józek — **Grzegorz Warchoł,** Wróbel — **Adam Fornal,** jego żona — **Barbara Fijewska,** synowie Wróbla — **Andrzej Preciga, Andrzej Wojaczek, Roman Talarczyk,** córki Dębika — **Krystyna Kołodziejczyk, Wanda Ostrowska, Izabella Kozłowska,** dziewczyny z Kossówki — **Jolanta Lothe i Marzena Trybała.**
Produkcja: PRF Zespoły Filmowe, zespół WEKTOR — 1971.

✶

Barwna komedia, której bohaterem jest wiejski chłopak, owładnięty marzeniem posiadania imponującego samochodu zagranicznej marki; postanawia go jednak zdobyć za własne, uczciwie zarobione pieniądze.



Dodatek: „Notatki z Algierii". Scenariusz i realizacja: **Krzysztof Szmagier.** Współpraca: **Tomira Matyjaszkiewicz, Jan Kalisz, Krystyna Tunicka-Palluth i Marek Szopiński.** Zdjęcia: **Antoni Staśkiewicz.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1972. Dokument zrealizowany na dziesięciolecie niepodległości Algierii.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Strategia pająka	5		4	5		4	5	4	6
Metello	4		4	4	5	3	4	4	5
Kłopoty z cnotą	5		4	3					4
Spacer w wiosennym deszczu	5	3				3	3	3	5
Zaproszona	4			3		3	3	4	5
Anonimo Veneziano	4	3	5	4	3	2	3		5
Lew w zimie	2	4	3	3		3	4	4	5
Wyzwolenie — kierunek głównego uderzenia	4			3	3	2	3	3	3
Trup w każdej szafie	3	3			2			3	4
Jedna z tych rzeczy	2	3	3	3			3	3	2
Najlepsza kobieta mojego życia	3					2		3	
Smak zemsty	2		3	3			2		2

KOT W BUTACH

(Nagagutsu o Haita Neko)

Scenariusz (według bajki **Charlesa Perraulta): Hisashi Inoue i Morihisa Yamamoto**
Reżyseria: **Kimio Yabuki**
Opracowanie plastyczne: **Matadji Urata i Isamu Tsushida**
Animacja: **Koji Mori**
Muzyka: **Seiichiro Uno**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**
Produkcja: Toei (Japonia) — 1969.

✶

Barwny, pełnometrażowy film animowany. Adaptacja popularnej bajki Perraulta, wzbogaconej o motywy baśni krajów Dalekiego Wschodu: Japonii i Chin.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

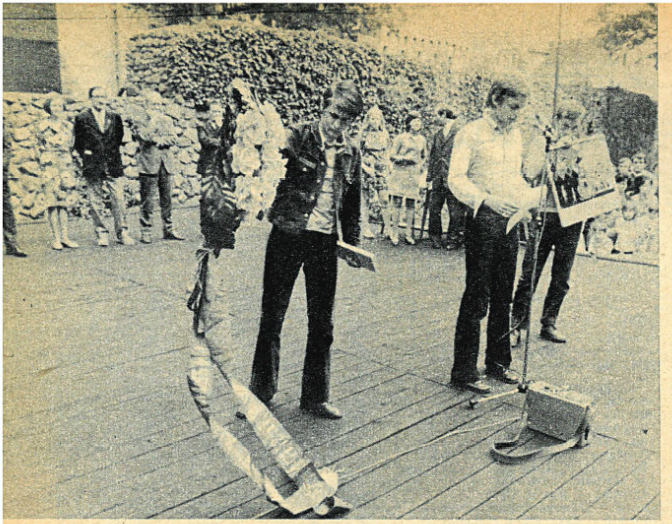
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Shochiku, Toei (Japonia), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Svensk Filmindustri (Szwecja), Galatea, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 8.VII.1972 r. Zam. 5863 A-11

INDEKS 35904



Skisłe Grono przyznali studenci szkoły filmowej Andrzejowi J. Piotrowskiemu za film „Szerokiej drogi, kochanie"

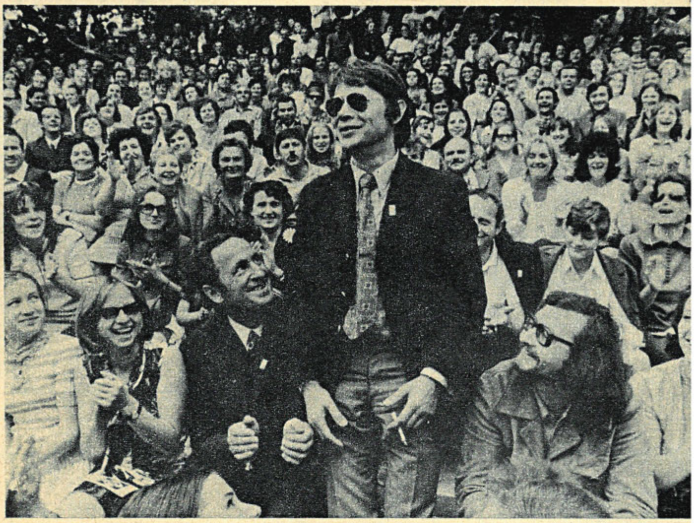
Maja Komorowska i Krzysztof Zanussi

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

ŁAGÓW 72

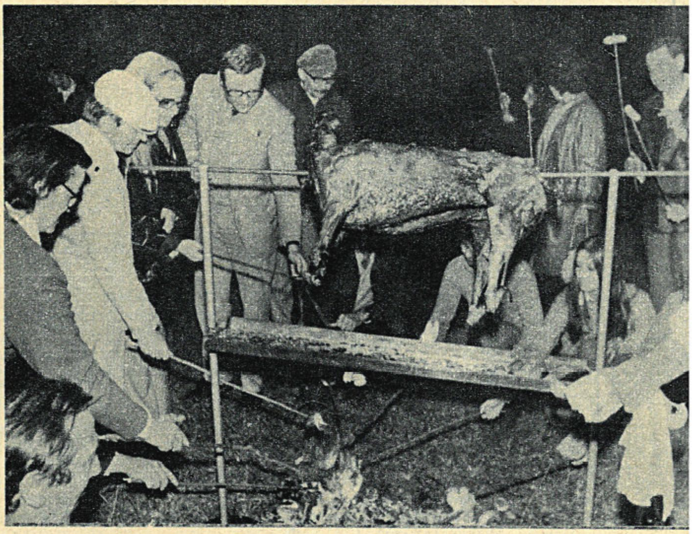
Znów spotkali się w Łagowie widzowie, filmowcy i krytycy. O Lubuskim Lecie piszemy na stronach 6–7.

Franciszek Pieczka, Kazimierz Kutz i Krzysztof Zanussi w chwilę po odebraniu nagród



Franciszek Pieczka oraz Józef Nalberczak, odtwórca jednej z ról w filmie „Uciec jak najbliżej", z reżyserem Januszem Zaorskim

Janusz Kondratiuk, Ewa Szykulska, Stanisław Janicki, Jan Nowicki i Daniel Olbrychski dyskutują o pokazanych filmach



Baran pieczony na rożnie był atrakcją ogniska